

СОВЕТСКОЕ ФОТО

№ 12 • ДЕКАБРЬ • 1967





К ПОЛНОЙ ПОБЕДЕ КОММУНИЗМА!

Советский народ, вступая во второе пятидесятилетие великой революции, высоко несет идеи коммунизма, идеи Великого Октября. Мы опираемся на достигнутые успехи социалистического строительства. Мы вооружены бессмертным учением марксизма-ленинизма, на нашей стороне правда жизни, наши силы неисчислимы. Плечом к плечу с нами идут народы братских стран социализма, силы международного коммунистического движения, демократии и национального освобождения. Никто и ничто не может остановить нас на пути к осуществлению нашей конечной цели — построению коммунистического общества.

Желаем советскому народу, каждому советскому человеку новых успехов в труде, учебе, счастья в личной жизни, успехов в борьбе за торжество нашего великого коммунистического дела.

Да здравствует Великая Октябрьская социалистическая революция!

Да здравствует наша любимая Родина — Союз Советских Социалистических Республик!

Да здравствуют братские страны социализма!

Да здравствует единство всех революционных и прогрессивных сил в борьбе против империализма, за демократию и социализм!

Да здравствует мир и дружба между народами!

Да здравствует великий советский народ — созидатель нового общества!

Под знаменем марксизма-ленинизма, под испытанным руководством Коммунистической партии — к полной победе коммунизма!

Из Обращения Центрального Комитета КПСС, Президиума Верховного Совета СССР, Совета Министров СССР „К советскому народу, ко всем трудящимся Союзу Советских Социалистических Республик“.

ВКЛАД В ЛЕНИНИАДУ

Л. ВОЛКОВ-ЛАННИТ

Творчество известного фотопетписца революционной Москвы Григория Петровича Гольдштейна (1870—1941) неотделимо от времени, в которое он жил и трудился. Как и большинство передовых фотожурналистов, безоговорочно отдавших свои силы и знания молодой Советской республике, он работал во Всероссийском фототиноотделе Наркомпроса. По заданию отдела ему нередко поручались ответственные выездные съемки.

Летом 1919 года он участвовал в плавании по Волге и в Прикамье на организационно-инструкторском пароходе ВЦИК «Красная звезда». Руководителем этого первого агитационного рейса была Надежда Константиновна Крупская. Пароход шел только ночью, в днем останавливался у прибрежных городов и сел, где проводились митинги с демонстрацией фототриин и документальных фильмов.

Значителен вклад Г. Гольдштейна в фотопетпис революционной Москвы. «В своем архиве, — вспоминал мастер, — в наличии много снимков, которые уже принадлежат истории: Москва в Октябре, баррикады на Пресне, на Арбате, здание Думы с обитыми снарядами углами, где теперь Центральный музей В. И. Ленина, руины у Моссовета, Палата судебных установлений в Кремле с разбитой мебелью, могилы коммунаров у Кремлевской стены с венками на снегу...» Благодаря Г. Гольдштейну и его коллегам — А. И. Савельеву и А. Ф. Дорину мы имеем фотодокументы событий, происходивших в Москве в знаменательные октябрьские дни.

* * *

По профессии Г. Гольдштейн был живописцем. История отечественной фотографии знает немало примеров, когда художники сознательно меняли этюдин на фотоаппарат. Эти увлеченные и преданные искусству люди искали в светопис новую убедительную форму воплощения своих творческих замыслов.

Совмещение двух разных призваний ничуть не мешало Г. Гольдштейну глубоко ценить творческие возможности фотографии, ставшей для него смыслом всей дальнейшей деятельности. И это он превосходно доказал своими замечательными фоторепортажами, сделанными в первые годы Советской власти. Под конец жизни мастер имел все основания заявить:

— Теперь в должн с глубоким удовлетворением отметить, что именно благодаря фотографии мне удалось создать несолько исторических, неповторимых документов и запечатлеть живой образ Владимира Ильича Ленина.

Впервые Гольдштейн сфотографировал В. И. Ленина в 1918 году: в марте — в день похорон Я. М. Свердловского и в мае — при посещении Владимиром Ильичем военного парада на Ходынском поле. Но значительно лучше удалось ему съемки двух последующих лет.

1 мая 1919 года в Москве у Лобного места на Красной площади был установлен временный лампачик волежу вос-

ставшего крестьянства Степану Разину. На торжестве открытия присутствовал Ленин, выступивший с речью перед собравшимся народом.

Владимир Ильич говорил со специально построенного помоста, и стоявший поблизости Гольдштейн смог запечатлеть вождя. Это широко известная ныне фотография Ленина с поднятой рукой.

Смелый ракурс и контраст двух основных тонов недр — белого и черного усиливают впечатление от снимка. Энергичный жест выражает неунротимую энергию человека, умевшего «видеть то, что временем сокрыто». Перед нами образ подлинно народного трибуна, убеждающего массы своей революционной страстью и убежденностью.

Этот исторический снимок, размноженный с небольшого стеклянного негатива (5,8×9,0 см), теперь знает весь мир. Он входит в учебники и энциклопедии, повторяется на многочисленных плакатах, широко используется мастерами кисти и резца.

Не случайно Л. Б. Красин вскоре после кончины Владимира Ильича в своей статье «О лампачицах Ленина» («Прав-

В. И. Ленин выступает перед войсками, отправляющимися на фронт, май, 1920 г.





Москва, Красная площадь. В. И. Ленин произносит речь на открытии тринадцатого пятилетия Стену Разину. Май, 1919 г.

Фото Г. ГОЛЬДШТЕЙНА

да» от 7 февраля 1924 г.) рекомендовал будущим скульпторам при работе над ленинскими монументами обратить внимание именно на эту фотографию.

Симон, безусловно, можно отнести к лучшим производителям ранней советской фотопублицистики. И его не считай случайной удачей автора. Нет, всем своим изобразительным строем он говорит о наблюдательности фотохудожника, умеющего видеть то, что остается незамеченным другими.

Требовательный к себе мастер не преувеличивал своих профессиональных успехов и находил в надре некоторые недостатки технического исполнения. «Фигура выступающего Ленина, — писал он, — была исключительно динамичной, но затвор моего фотоаппарата не обладал достаточной скоростью, чтобы схватить все стремительные движения. Так рана оказалась немного не в фокусе...»

Гольдштейн не оставлял мечты еще раз сфотографировать Владимира Ильича. И через год она осуществлялась.

5 мая 1920 года Ленин выступал на Театральной площади перед войсками, отправлявшимися на фронт. Фоторепортеру удалось ярко отобразить это вдохновенное выступление вождя. Как и в предыдущей работе, он уловил основную черту ленинского характера — целеустремленность и убежденность. Образ Ленина — оратора позван в неистощимом единстве с народом. Ильич стоит на большой дощатой трибуне, нив нормчий на корабле.

Бурной романтикой заложили от этого исторического сюжета. Какгда деталь и вся обстановка пронсходящего волнуют ощущением неповторимого времени.

В воспоминаниях фотомастера читаем: «День выдeлся серый, пасмурный. Посреди свeра у Большого театра установлен трибуна из неврашенных досок. Весна 1920 года была необычайно тяжелой для молодой Республики Советов. Положение на фронте очень тревожное. Чувствовалось, что Владимир Ильич перед выступлением волновался. Но вот он поднялся на трибуну. Голос его зазвенел, лоза, жесты свидетельствовали об уверенности в победе над врагом.

Стрепетом душевным проявлял я тот негатив: в адруг что-нибудь не так, в адруг лeстинна плохого нeчeствa. К счастью, все обошлось благополучно.

Записи фотографа содержит интересные подробности: «Сойдя с трибуны, Владимир Ильич пошел в Кольвeсний переулок. Я последовал за ним в некотором отдалении. В адруг его остановили двое ребятшeн — мальчик и девочка. Мальчик спросил: «Дaдeныe, нив пройти в Охотный рaд?». Ленин лoложил руку ему на плечо и стал объяснять. Остановиться было неудобно, и я продолжал идти. Когда лоровался с Владимиром Ильичем, он бросил взгляд на мой аппарат и сказал:

— Товарищ, проводите, пожалуйста, ребятшeн в Охотный рад.

Нечего делать, пришлось взять малышей за руку и выполнять поручение...»

Для нас этот эпизод, запомнившийся фотомастеру, — добоачный штрих и обаятельному образу великого человека, всегда проявлявшего трогательную заботу о детях.

...Имя Гольдштейна еще оставалось неизвестным, а снимки становились хрестоматийными. Одним из тех, кто высоко оценил фотографию, запечатлевшую выступление вождя перед войсками, уходившими на фронт, был В. Маяковский. Вынадрированный из нее портрет Ильича всегда висел у поэта над письменным столом рабочей комнаты. Образ зодчего нового мира вдохновил его на стихотворение «Разговор с товарищем Лениным», начинающееся строфой:

Грудой дел,
суматохой влeнный
день отошел,
постепенно стeмнeв.
Двое в комнате.
Я
и Ленин —
фотографий
на белой стeнe...
а а а

...В. Беллинский писал, что «времe прилoжит лoлeнн тoлькo перед художником, которого жизнь есть лучший мoмeнтeр нив его творения, а творения — лучшее оправдание его жизни».

Снимки, запечатлевшие образ Ленина, — бесценные сокровища нашей культуры. И мы с благодарностью будем вспоминать тех, кто оставил нам эти снимки.

Среди них по достоинству должно быть названо имя Григория Петровича Гольдштейна.



Министр культуры СССР В. А. Шурцков и председатель Правления Союза журналистов СССР М. В. Зинаиди открывают выставку

Председатель Комитета по делам печати Совета Министров СССР Н. А. Михалов знакомится с экспозицией выставки

Выставку посетил заместитель Председателя Совета Министров СССР В. А. Кириленко

У стендов

Фотожурналисты В. Ахлюмова и В. Садовы



ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ „50 ЛЕТ ОКТАБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ“

Павильон «Советская культура» на ВДНХ. В нагую юбилей Советского государства на торжественное открытие Всесоюзной выставки «50 лет Октябрьской революции» сюда собрались представители партийных и советских организаций столицы, ученые и писатели, художники и кинематографисты, журналисты, фотографическая общественность.

Слово предоставляется председателю Президиума Союза журналистов СССР М. В. Зиняину.

Фотовыставка «50 лет Октябрьской революции», — сказал М. В. Зиняин, — является составной частью фронта советской культуры, который демонстрирует свои достижения в нагую юбилей Великого Октября. Нам редостно приветствовать открытие этой выставки аслед за выставкой работ столичных мастеров «Моя Москва». Нынешняя экспозиция свидетельствует о высокой идейности и больших творческих возможностях наших фотомастеров.

Мы видим, запечатленный на снимках весь путь борьбы за коммунизм, за укрепление законности и оборонной мощи нашей страны — героический путь партии и народа. Мы видим дорогой всем нам образ Владимира Ильича Ленина. Значительно, что эта выставка открывается после сентябрьского Пленума ЦК КПСС, решения которого воодушевили советский народ на новые трудовые подвиги во имя превращения в жизнь предначертаний XXIII съезда КПСС, во имя выполнения нашего патриотического и интернационального долга.

От всей души мы поздравляем сегодня наших фотомастеров из Москвы, городов Российской Федерации и союзных республик. Их работы — свидетельство несомненного роста содержания, идейности и партийности фотожурналистики, свидетельство светлого мироощущения и художественного мастерства авторов.

Слово предоставляется Министру культуры СССР, председателю Оргкомитета выставки «50 лет Октябрьской революции» Е. А. Фурцевой.

— Открытие этой выставки, — сказала Е. А. Фурцева, — большое событие в культурной жизни нашей страны. Можно уверенно сказать, что такой фотографической выставки в истории Советского государства еще не было. Советские фотожурналисты создали обобщенный исторический документ о борьбе и огромных достижениях советского народа за исторически короткий срок, о путях строительства социалистического общества. Перед нами проходят эпохи революции, гражданской войны, первых пятилеток, Великой Отечественной войны, эпоха строительства коммунизма. Эта выставка — одно из знаменательных достижений, с которым приходит к юбилею Советской власти наше творческая интеллигенция.

Среди нас нет тех, кто фотографировал Ленина и события революционного Октября, но мы чтим их память и бережно храним их произведения. Каждый посетитель будет благодарен им и всем фотомастерам — участникам этой выставки, потому что каждая фотография здесь агитирует за Советскую власть.

Разрешите от имени коллегий Министерства культуры СССР поздравить всех присутствующих и пожелать нашим фотожурналистам успехов, творческого оптимизма.

От имени участников и организаторов выставки член Оргкомитета, фотожурналист А. С. Гаранин благодарит государственные и творческие организации, редакции газет и журналов, принимавших участие в подготовке экспозиции, и заверяет, что советские фотомастера всегда будут на переднем крае вместе с народом, строящим коммунистическое общество.

Министр культуры СССР Е. А. Фурцева в торжественной обстановке перерезает ленточку. Выставка «50 лет Октябрьской революции» — творческий рапорт советских фотожурналистов — открыта.



Входный зал выставки



Питерли, Ленинград, 1917 г. (из фон-
дов Госархива)

Ф. Э. Дзержинский и делегаты
VIII съезда партии, 1919 г. (из фон-
дов Госархива)

Первый Ленин, 1920 г. (из фондов
Госархива)

О РЕВОЛЮЦИИ, О ВРЕМЕНИ, О НАРОДЕ

Гр. ОГАНОВ

Заметки с выставки
„50 лет Октябрьской революции“

Время продиктовало замысел, решение и композицию этой выставки. Год 1967-й, Октябрь. Великое 50-летие — вот тема и идея экспозиции. По своим масштабам она беспрецедентна — цифры уже известны, но напомню их снова. Напомню для того, чтобы осмыслить их истинное значение. Тысяча работ 450 авторов. Тысяча работ, отобранных из десяти тысяч представленных. Эти десять тысяч в свою очередь — результат отбора в республиках, областях, фотосенциях и фотоклубах, разбросанных по всей стране. Процесс, чем-то напоминающий постепенное, по ступеням, обогащение урановой руды. Долгая кропотливая работа. Результат ее — по замыслу — должен дать желанный пропагандистский, публицистический эффект, как отобранные из сотен и тысяч тонн руды инпограммы урана способны дать чудесную силу атомным реакторам, вырабатывающим свет.

Беспрецедентны не только одни масштабы экспозиции. Беспрецедентна задача: рассказать о пятидесяти годах жизни первого в мире социалистического государства. Как вести этот эпический, этот ответственный рассказ? Начало

сказ-позму о пятидесяти годах, которые потрясли мир. Свообразный потому, что этот рассказ ведется без помощи слов, — только фотографиями, запечатленными мгновениями жизни.

Из таких мгновений слагалась история. Нечто невиданное, непостижимое, фантастическое происходило на огромных, беспредельных пространствах — от Черного до Беринцева морей, от Бреста, дважды в истории приносившего и себе внимания современников, до далекой Камчатки. От мистически-прекрасных северных сияний до знойной знойных песчаных пустынь... Создавался новый мир. Создавался волей Коммунистической партии и эпическим трудом народа, единого народа, вобравшего в свою братскую семью десятков народов и национальностей бывшей царской империи. И каждое мгновение, попавшее в кадр, становилось свидетельством очевидца, приобретало значение бесценного документа.

Экспозиция постепенно разворачивает перед нами свою панораму. Поначалу идут фотографии, под которыми в большинстве своем нет фамилий авторов, — в революционной буре, в огне гражданской войны затерялись сведения о людях, сделавших эти снимки. Лишь изредка мелькают имена — Оцул, Жуков, Булла, Штейнберг, Новичкин, Гольдштейн — и мы безмерно благодарны им и тем безвестным фотографам, которые сохранили для нас, для многих поколений, для истории и дорогой образ Владимира Ильича, и дыхание, атмосферу тех лет.

Да, многие из этих фотографий технически очень несовершенны. Прimitивной была аппаратура, нехвато фотографического материала, часто очень трудными были условия съемки. Снимки, порою нерезкие, размытые, видно, что негативы хранились плохо, зумлились, подверженная влиянию времени, нелегко разрушена — и все же, несмотря на это, снимки эти волнуют до глубины души.

Я видел, как их рассматривали посетители выставки: подробно, подолгу, вопируя, объясняя друг другу — что это, где могло быть снято, в каких исторических условиях. Люди понимали, увлеченные седной, может быть, сами участники революционных событий, для которых эта экспозиция — как зримое, бесценное дорожное воспоминание, и совсем еще молоденькие парни и девушки, будто увлеченные ожившими страницами школьных учебников, исторических романов.

Вопрос о влияющей публицистической силе воздействия фотографии-документа на человеческое сознание, именно фотографии с ее неопровержимой достоверностью, с ее эмоциональной силой — это проблема для специального исследования не только с научно-познавательными целями, но и для вполне конкретных практических выводов. Впрочем, об этом — позже.

А пока экспозиция ведет нас дальше — через тяжелые годы восстановления разрушенного хозяйства, налаживания нового быта, что само по себе было революцией, — в славное время первых пятилеток, ставших валикой пробой сил, когда решался вопрос — выстоим ли мы, сумеем ли догнать развитые страны капиталистического мира, пятилеток, заложивших основу мощи нашей социалистической Родины.

Отличный зачин — «Сеятель» А. Шиннига, старик в пепелях и с берестяным лукошком, первый раз бросающий семена в свою, свободную землю, жаждущую тепла и заботы. Символ удивительно простой, художественно-прекрасный и символический — завтра эти семена взойдут тысячами тракторов, домами Магистин, серебряными рельсами Турксиба, колодезями, гигантами индустрии. И его на «Мечтавали» — сорвавший, вчерашние беспризорики, живописно сгрудившиеся у карты полушарий, — как раздвинулись горизонты! И кто знает, на стали ли они землероходцами, там, кто проложит трассы в Сибирской вековой тайге, кто покорил бесконечные пространства Кара-Кумов и ледяные просторы Арктики.

И вот совсем другая фотография, другие, не менее сложные, не менее драматические проблемы. Юг. Азербайджан. Серия снимков старшего бакинского фоторепортера В. Гонишвили — «На демонстрации», «Делегатки», «В горном колхозе». Главная здесь — проблема женщины Востока. Ее дыхание, ее приобщение к новой жизни, которая откроет перед женщиной необозримые дали и погребет от нее дыхание всех способностей, всех сокровищ души. Чадра еще не сброшена всеми, но лица многих женщин уже смело открыты. Они идут широким шагом, в глазах их светится решимость и воля. Это отчаянная тема, это одна из самых главных страниц нашей истории.

А страниц этих — множество. Вот величественная серия М. Альперта «На строительстве Большого Ферганского кана-

Фото Антима ДЕСАВОВА (Москва)

Встреча. 1920 г.



экспозиции дает краткий, лаконичный и выразительный, как строга математическая формула, ответ на этот вопрос. Вы входите в вводный интерьер выставочного зала павильона «Советская культура» на ВДНХ, и прямо перед вами возникает огромная фотография Владимира Ильича Ленина — в пальто и кепке, с мудрой, слегка наметившейся улыбкой на лице, с усами, чуть лунными прищуром глаз. Ленин, очень знающий всем нам из этой фотографии и все же неожиданно новый — это эффект сверхувеличения. А по бокам на главных простенках — два гигантские фотографии: начало и итог, исходная точка и кульминация.

Слева — «Аврора», трехтрубный крейсер, известный всему миру, корабль-символ, слово-пароль. А с другой стороны — величественная космическая панорама: облака, облака, море облаков, над которым чернит бледный диск Луны, нашего еще вчера таинственного спутника. И, пробивая толщу облаков, взмывает вверх, в бесконечное пространство космоса, серебристая ракета. Наша советская ракета, мечта Жюль-Верна, воплощенная мысль Циолковского, ракета, созданная гением советских ученых, конструкторов, рабочих.

Вот оно, сопоставление исторических фактов, и отчет о пройденном пути, и жавая, образная диаграмма неслыханных темпов роста, и наглядное, публицистическое зрелищное представление об эпохе, о времени, о том, что значит само слово «революция».

Но это — начало и итог. А между ними — гигантская, неисчерпаемая книга свершений, событий творимой народом истории, с ее героями, с ее драматизмом и захватывающей дух радостью, со страницами возвышенными и героическими, лечальными и утверждающими на Земле нашу всеобъемлющую правду. Выставка как раз и хлещет собой лопатку написать такую книгу, представить зрителю своеобразный рас-





Дмитрий ДЕБАЕВ (Москва). Он и его товарищи соорудили Магистру. 1936 г.

Менс АЛЬПЕРТ (Москва). На строительстве Большого Ферганского канала. 1939 г.





Анатолий Г. А. Р. А. Н. И. Н. (Москва)
Жизнь за Родину. Снято под
Корью в 1942 г.

ла». Обжигающее солнце, спящая пыль... Тысячи добровольцев — дохляк взяли в руки катманы, кирки и тачки, чтобы совершить чудо — напоить водой пустыню, дать жизнь мертвой земле, добыть изобилие, радость, свет. Снимки пропитаны солнцем, какой-то искрящейся силой народного духа — эту цель и появившихся воплотить мечту в быль. Удивительная пластичность, композиционное совершенство, свойственные творчеству Альперта вообще, проявились здесь, в общем-то чисто репортажных снимках, с особенной силой.

Днепрогэс, Магнитка, Кузбасс, Турксиб... Ставшие уже классическими, почти хрестоматийными снимки Д. Дебובה, Г. Петрусова, А. Шайхета и многих других ветеранов советской фотожурналистики разворачивают перед зрителем потрясающую воображение, будоражащую память панораму тридцатых годов.

Но вот начинаются standy, которые смотрятся с особым волнением. Здесь умолкают самые разговорчивые, самые испрессивные посетители. Война... Эта высочайшая, вопиющая тема пройдет потом по всем военным стендам. Одни за всех, все за одного. Враг будет разбит, победа будет за нами!

Трудно рассказывать об этих снимках, снимках военной поры. Трудно прежде всего потому, что нельзя здесь выделять снимки, руководствуясь обычными профессиональными критериями. Такой подход здесь неприменим, он звучит бы кощунством. Ведь мы имеем дело не с зрелище продуцирующими, заданными работами. Здесь нет инсценировок, постановок, позы, поиска световых эффектов. Общее, что роднит



Александр ДИТЛОВ (Минск)
Солдат-освободитель (3-й Белорусский фронт). 1944 г.



Праздню Побед

Из военной серии Георгия ПЕТРУСОВА

Варшав. Мад. 1943 г.

все фотографии, представленные на военных стендах — правда, суровая, драматическая, возмущающая правда священной войны, которую вел, вынес, выиграл народ-богатырь. Каждый снимок — документ боли и героизма, это наша кровь и наша плоть, это подвиг боя и труда, и каждый фронтальной фотореспондент — это солдат, честно выполнивший свой воинский долг. Эти слова надо правде всего отнестись и с уважением, и с любовью. Военных корреспондентов, погибших на фронте с оружием фотоаппарата в руках — М. Калашникова и С. Струникова («Правда»), П. Трошкина («Известия»), М. Бернштейна («Красная звезда»), чьим работам отведем особый стенд. Слова величайшей признательности надо сказать и всем, кто прошел фронты Великой Отечественной и оставил нам бесценную память о годах величайшей в истории битвы. Эти работы останутся на века свидетельствами героического подвига советского народа.

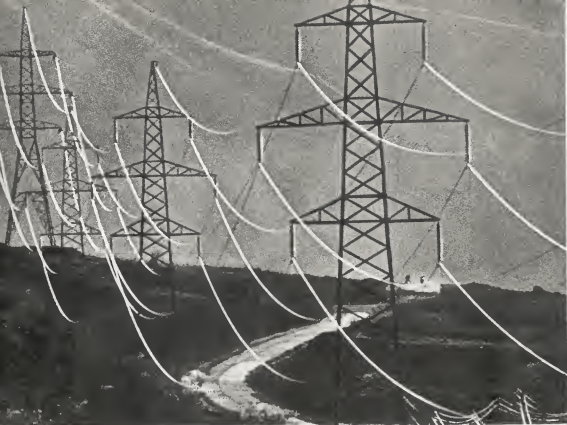
Я снова хочу сказать о правде этих снимков, беспощадной и прямой правде, которая сродни лучшим произведениям нашей литературы, посвященным годам войны. Но вспоминаю, что и этическое «Горю» Дм. Балтерманца, и человечнейшая, подлинно народная работа И. Озерского «Солдатский труд», и легетический, «звучащий голосом» снимок И. Шагина «Только вперед!», и знаменитый альпертовский «Комбат», и трагичнейшая «Похоронная» С. Гурария, и грохочущий залпами снимок Э. Евзерихина «Стоять насмерть!», и хватающая за душу, сродни лучшим полотнам Третьяковки работа Г. Сенько «Возвращение», и серия Б. Кудрякова, М. Травкина, А. Гершеня, Я. Давидова, Г. Зельмана, В. Юдина, А. Диткова, И. Мельникова, Г. Петрусова, и знаменитый триптих Е. Халдея «Знамя победы», «Поверженные фашистские стагги» и «Нюрнберга» — ведь все это появилось значительно раньше, чем в «Окопах Сталинграда» В. Некрасова, «Звезда» Эм. Козакевича, «Дни и ночи» К. Симонова. Воздадим же должное тем нашим фотомуренистам, кому выпала доля отдачи и страсть души, и боль сердца многотрудным дням и ночам священной войны!

Годами войны не кончается ретроспективная часть выставок. К ней надо прибавить и замечательную серию портретов, показанных в вводном зале. Каждый портрет — это томля история, и, вглядываясь в лица, уже знакомые по газетным полосам многих лет, зритель снова и снова переживает страдания жизни своей и своей страны. Сталинград, Шиндл, Стендлер, Челов... Эти портреты рассказывают нам о времени и о себе и одновременно это опять-таки выполненный уже в ином ключе рассказ об эпохе, рожденной Октябрем. Понезависимо до сих пор уже с лихвой хватило бы не отличнейшую выставку. Но выставке продолжается! Это уже наши дни, наша современность. Эта часть выставки более фотографична, в наночисленном смысле слова — это уже не только документы, это и пейзажи, и жанры, и юмор, и строго продуманные, выверенные серии-очерки.

Конечно, и здесь определяющим, доминирующим является тема времени — с характерным для него размахом наших работ, наших свершений, наших интересов. Гигантские стройки, бурный научный прогресс, масштаб исследования — от атомов до Антарктиды, обостряющиеся внимание и сфера эмоций, и индивидуальной личности — обо всем этом красноречиво говорит экспозиция. Ненавзачно, непреднамеренно она свидетельствует и о творческих исканиях наших мастеров, особенно талантливой молодежи, которой, впрочем, не уступают и многие ветераны.

Позволяет говорить она и о некоторых спорных тенденциях в современном фотокискусстве, выявляющихся там, где наиболее ясно заметен поиск специфически фотографического языка, где ведется разведка в сфере выявления и развития тех особенностей фотографии, которые отличают ее от других родов искусств. (В статье, обнимающей «всю» эту гигантскую выставку, конечно, нельзя сколько-нибудь разлупно поговорить об этих важных, интересных проблемах).

Радует ростом мастерства, поиском фотографического мышления многие фотожурналисты республики. На стендах почти всех республик есть немало работ очень интересных. Украинский мастер Б. Градов представил отличные снимки, среди которых выделяются психологически точный портрет-жанр «Председатель колхоза Мария Миникей» и «Высокое напряжение» — традиционный пейзаж с элентрометрией, но именно в силу традиционности сюжета здесь радует очарование, эмоциональное решение, чисто индустриальной темы. Ближе к изогнутым пороодам серпантина-сальбики рассевают пространство, будто материализовалась сама суть электротока, и мы видим, как он бежит от пролета к пролету.



Ворис ГРАДОВ (Киев). Высокое напряжение

Анатолий КОХАНОВ (Москва). Анашка



Марюнас БАРАНАУСКАС (Вильнюс). Будущий архитектор





Алексей ГОСТЕВ (Москва). Портрет звездочета Юрия Стука (Нормальская комплексная геолого-разведывательная экспедиция)

Дмитрий УХТОМСКИЙ (Москва). За черным золотом



Чисто фотографический леонизм и нонпозиционизм завершенность живописного полотна соединились в отличной работе урикеца А. Самеляна «Плоты». Этой работе в чем-то близки графически-четкие листы из серии М. Савина «Зима. Весна. Лето» — поэтическая сюжета о природе, увиденной глазами современника, человека XX века.

На стенде Армения внимание привлекает прежде всего цветной портрет В. Севаяна «Меделлавишчянц» Артур Зера-тан. Это один из лучших портретов выставки. Удивительно точно здесь найдено и нонпозиционное, и нонористическое решение. Портрет — мушкетерное, сильное лицо рабочего — смотрится как искусно вычлененное на фоне изображенного. И этот эффект вовсе не искусственен, цветовая гамма и свет здесь выбраны не нарочно, они очень органичны — и для характера профессии героя, и для типа его лица. А сходство с чепиной создает тот нонпозиционный нонпорт произведений, который не так просто достигается в фотографии.

Вообще следует с удовлетворением отметить, что тема труда, подчас составлявшая наиболее слабую часть наших выставок, здесь воплотилась в очень ярких, оригинальных работах. Сложность этой темы сегодня заключается, очевидно, в противоречии, возникшем между современным уровнем работ — их механизацией, вытеснением труда физического — и необходимостью передать эмоциональную духовную сферу труда. Поиски решения в области чисто эстетического обобщения современных атрибутов — нонструкций, нонду-стриальной графини и т. д. — легко вырождаются в штемп, возможности здесь не беспрельдны. К тому же этот путь нонвольно ведет к подмене человека машиной. А труд, сиоля бы он ни был механизирован, автоматизирован, был, асть и останется важнейшей частью духовной жизни человека. И там, где нельзя (или это не в лавне замысла) показать непосредственно человека — рабочего, мастера, где размах, мощь, технический уровень этого труда нужно передать ноншабами гигантских нонструкций, сооружеиий, ноншан, — там это надо уметь делать, «одушевляя» эти нонструкции, находя поэтический образ, эмоциональное нончало.

И таких работ на выставке немало. Это и диниямичное, ритмически напряженное «Парение Вехша» А. Полякова (Киргизия), и два снимка Д. Ухтомского «За черным золотом», исполненные высокой поэзии борьбы с природой, и «на высокой ноте» А. Пинцис — ланоничная, острая работа, и многие другие.

Столь же «одушевляя» и работа на спящую тему Давыдова (Казахстан) «Дузи» — самолет сельхозавиации и трактор движутся на полотне, как две живых существа, действующие согласованно, в полном, почти товарищеском нонтакте.

Из нонтересной, привлекательной серии снимков Г. Копосова, сделанных в Антарктиде, я бы выделил особо две работы — «Нос нонорбля» — опять-таки за «одушевляемостью» образа, и «До будущей весны уходит «Обь» — полную ноннажения и настроения картинку (тут и нонпозиция, и тонкость, и нондирование работают на главную эмоцию). Это работа изысканная, и я, не боясь этого слова, принимаю его здесь. Этот изыск, эта требовательная и себе отшифованность снова напоминают о необходимости подробнее и предметнее подискутировать об очень нонтересных, но где-то и спорных лонсах молодых. К этому разговору можно подключить и нонрешные работы М. Зайцева, В. Киврина, Е. Кассина.

Обобщая главное впечатление от лучших работ последнего времени, представляемый на выставке, я бы осмелился говорить о шовлах, нонравлениях, лонстрациях в мощном потоке нашего фотониссуства, прочно стоящего на позициях социального реализма, верного гуманистическому взгляду на жизнь, на человека, на природу. Разнообразие лончерных и лонстоимых творческих поисков стало фантомом и фантомом весьма многообещающим. Здесь, нон и везде, где жизнь приобретает движение, динамику развития, много нонизведанного, дискуссионного, спорного. Уметь разбираться в этом богатстве — задача общая и самых мастеров, и нонспециалистов, и нонритных. Зритель, массовый, рядовой зритель тоже не стоит в стороне, он подает свой голос, и в этом может убедиться хотя бы обилие записей в нонге отзывы зрителей. Голос этот очень доброжелательный, благодарный, но и лонзыскательный.

И в заключение я бы хотел высказать одно прагматическое пожелание. Выставка должна нонйти свое продолжение. Она должна лонспонсироваться — полностью или ло частям — республикой, в крупилишках центра страны. Это золотой фонд нашей лонтерной пропаганды — действенной, зримой, визуальной. Выставка должна продолжиться и в альбомы. Мне думается, что это даже не пожелание, это необходимость.

Продолжая знакомить читателей с фатажурналистикой и фатапектством стран социалистического содружества, редакция публикует в этом номере журнала статьи о развитии югославской фатаграфии и снимки югославских фатамастеров и любителей. Редакция выражает признательность Правлению Союза журналистов Югославии, Союзу фатаграфов и редакции журнала «Фатакинареев» за помощь в подготовке материалов для номера.

ПУТИ РАЗВИТИЯ ЖУРНАЛИСТСКОЙ ФОТОГРАФИИ

Микодрег АВРАМОВИЧ, секретарь Правления Союза журналистов Югославии



Фотография получила полное признание в югославской журналистике. Имеются все условия для ее всестороннего развития. Такое заключение основывается на положительных изменениях, происшедших в отношении к журналистской фотографии в редакциях газет, где сознают, что хороших газетная фотография является равноправным жанром журналистики, а в соответствующих условиях оказывается даже более ценной, чем самый лучший газетный текст. Журналистская фотография — не только необходимый спутник текста, но и составная часть газетного материала. Все больше и чаще, в зависимости от характера газеты, появляется она в разнообразных жанрах как действенное и образительное средство. В своей практике газеты — дневные, вечерние, еженедельные широко используют все жанры фотожурналистики.

Редакции полностью признали журналистскую фотографию еще и потому, что были созданы необходимые условия для улучшения качества ее полиграфического воспроизведения. Там эпободневный по содержанию, выразительный по форме, четкий по полиграфическому исполнению снимок стал неотделимым элементом газетной полосы.

Творческий подъем в журналистской фотографии стал возможен тогда, когда югославское общество вступило в новую фазу развития социалистической демократии, основанной на рабочем самоуправлении и социалистическом товарном производстве. После принятия новой Программы Союза коммунистов Югославии (1958 г.) перед газетами стала задача не только шире и активнее помогать развитию общественно-политической активности масс трудящихся. Вместе с тем редакциям, как и всем другим учреждениям, предстояло в соответствии с системой социалистического товарного производства переходить на самоокупаемость, существовать на собственные доходы от продажи газет, проявлять заботу о повышении тиража. При этом стало ясно, что увеличению числа читателей способствует, помимо всего прочего, более широкое использование газетной фотографии, то есть придание газетным полосам большей наглядности, доходчивости. Эти задачи были решены.

В столице СФРЮ и крупных городах, где выпускаются газеты, работают квалифицированные фоторепортеры, сумевшие поднять газетную фотографию на высокий уровень. Им удалось соединить искусство газетчика с фотографическим мастерством; придать многим хроникальным снимкам образность, вызвать в фотографии выразить динамичность со-

Младен ГРЧЕВИЧ, Мет



В ОБЪЕКТИВЕ — ЮГОСЛАВИЯ



Рабочие сталепрокатного завода имени Нико Паши Рибара принимают производственную программу

Фото ТАСС



Младен ГРЧЕВИЧ. Рабочий

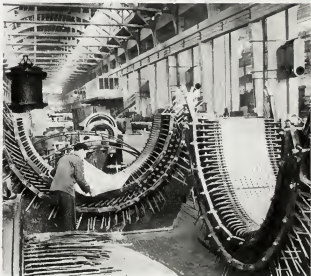
Младен ГРЧЕВИЧ. На заводе имени Раде Кончара в Загреб

бытия, отношения между людьми в югославском обществе; иллюстрируя газетный текст удачным снимком, создать отличные фоторепортерские рубрики, не уступающие по своему значению известным журналистским жанрам; постоянно расширять тематику съемок.

Увеличивается число фоторепортеров, снимки которых живут дольше однодневной или однонедельной жизни газеты, получают высшее признание на национальных и международных конкурсах и выставках.

Успех лучших фоторепортеров, естественно, подталкивает их отстоящих коллег. Чыне имеются, нем уже отмечалось выше, все предпосылки для дальнейшего совершенствования мастерства фотожурналистов. Газеты издаются на хорошей бумаге. Типографии, снабженные современным оборудованием, дают возможность получать высококачественные изображения с цветных и черно-белых фотографий. Неудивительно поэтому рост интереса читателей к фотонформации, и иллюстрированным газетам.

Мне кажется оправданной уверенность в том, что фоторепортеры смогут использовать предоставленные им возможности и будут плодотворно трудиться на благо народов Социалистической Федеративной Республики Югославии.





Глигор КУДЖЕРСКИ. Слушают выставление товарища Тито



ТВОРЧЕСКОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО

Стефан РИСТИЧ,
помощник генерального секретаря
Союза фотографов Югославии

В этом году Союзу фотографов Югославии исполняется 21-й год. Однако организации фотографов на территории Югославии появились уже в 1892 году, когда был основан первый клуб фотолюбителей, шефство над которым взяло Обществое ценителей искусства в Загребе. Это была первая любительская организация фотографов на славянском юге.

Первые годы XX века были ознаменованы бурным развитием фотографии и ее большими успехами как в Югославии, так и за ее пределами. Первая фотовыставка состоялась в Белграде летом 1901 года. В 1910 году в Загребе проходила международная выставка художественной фотографии, а в следующем году была организована первая большая фотовыставка фотографов-профессионалов. В Словении первая международная выставка проводилась в 1934 году, а годом позже фотоклуб из Загреба устроил первую всеславянскую выставку художественной фотографии.

Во время второй мировой войны все организации фотографов в Югославии были объединены в два союза: Хорватский фотолюбительский союз и Союз словенских фотолюбительских обществ. Эти союзы еще в 1938 году стали членами Международного союза фотолюбителей.

После второй мировой войны в Югославии образовался Союз фотолюбителей Югославии, объединивший всех фотографов-профессионалов и фотолюбителей страны. В 1948 году эта организация переросла в Союз фото- и кинолюбителей, и спустя одиннадцать лет, в результате расширения деятельности, было изменено ее название — Фотокиносоюз Югославии. В 1965 году в связи с самостоятельностью фото- и киноорганизаций происходит разделение последних, и из объединенного Союза выделяется Союз фотографов Югославии. Эта творческая организация объединяет сейчас более 350 коллективов, в составе которых около 30 000 фотолюбителей, фотохудожников, фоторепортеров и фотолаборантов. Отделения Союза имеются в городах, селах. При них созданы и успешно работают фотоклубы. Некоторые из них объединяют только фотолюбителей, в других же есть и фотолюбители и кинолюбители. В Белграде, например, работает 35 фото- и киноклубов.

Активность клубов проявляется прежде всего в организации курсов. На курсах не только знакомятся с основами фотографии. Кроме того, здесь изучается ряд специальных дисциплин для повышения профессиональной квалификации фотографов.

В ОБЪЕКТИВЕ — ЮГОСЛАВИЯ

Поблизько к Словени

Фото ТАНИОГ

Сельский ландшафт





Милан ПАВИЧ. Новый жилой район в Загребе

В Югославии в течение одного года проводятся сотни выставок, а работы югославских фотомастеров в течение года экспонируются более чем на 120 международных выставках почти всех стран мира. Каждый год в Югославии проводится 4—5 международных выставок. До сегодняшнего дня в республике состоялось около 60 международных выставок: в Загребе, Любляне, Белграде, Сплите, Риеке, Скопье, Сараево, Целле и т. д. Большие клубы поддерживают связи и сотрудничают с зарубежными клубами, обмениваясь коллекциями фотографий.

Клубы, расположенные на территории одной республики, входят в Союз своей республики. Тем, в Югославии сейчас имеются: самостоятельные Союзы фотографов Боснии и Герцеговины, Черногории, Хорватии, Союзы фотографов и кинолюбителей Манастира, Словении и Сербии. Объединенные в республиканский Союз, клубы решают все вопросы, которые являются общим для большинства организаций, договариваются о совместной работе, например, об организации республиканских выставок, совещаний, семинаров по повышению квалификации и т. д. Полулуньи, например, летние школы Союза фото- и кинолюбителей Сербии. Они проводятся каждое лето в известном местечке Матерушной Банье. Сюда присылают своих представителей и все республи-

канские союзы. Союзы фотографов Боснии и Герцеговины посылают своих специалистов на несколько дней в отдельные клубы для оказания практической помощи.

Союз фотографов Югославии совместно с национальными фотоорганизациями в других странах и с участием международных фотоорганизаций — FIAP и CIP координирует работу республиканских союзов, организует выставки работ югославских мастеров в своей стране и за границей, а также поддерживает контакты с другими творческими организациями.

Деятельность Союза фотографов в международном плане весьма плодотворна. Союз сотрудничает с большим количеством стран, обменялся выставками с Советским Союзом, Японией, Францией, Болгарией, Индией, ГДР, Польшей, Венгрией, ФРГ, Австрией, Финляндией, Швецией и рядом других стран.

Особенно большое внимание Союз фотографов уделяет молодежи. Первые знания в области фотографии пионеры получают в фотосенциях, имеющихся приблизительно в 11 000 югославских основных школ. Перед Союзом фотографов стоит задача — направлять деятельность комиссий по работе с молодежью, проводить фототехническую подготовку пионеров, фотоконкурсы среди пионеров и школьников и т. д. Конкурсы проводятся в любой школе страны. Через журнал «Фотониревю» Союз организует конкурсы на лучшую фотографию.

По окончании основной школы юные фото- и кинолюбители продолжают работать в фотоклубах при средних школах.

Уже в 1961 году Союз фотографов начал активно сотрудничать с зарубежными союзами и обмениваться опытом работы с молодежью. Сегодня Югославия — член комиссии по работе с молодежью Международной федерации художественной фотографии (FIAP).

В зависимости от успехов, достигнутых членами Союза, им присваивают звания: фотолубитель III, II и I класса, награждают мастера фотографии и мастера фотографии.

Начиная с этого года, в связи с Днем Республики, будет присуждаться награда за лучшую фотографию.

Через каждые два года, в честь Дня Республики, организуется лод покровительством президента Республики товарища Тито конкурс лучших коллекций клубов. Лучшая коллекция награждается денежной премией и получает Кубок президента. В годы, когда эти конкурсы не проводятся, организуется союзная выставка фотографий, на которой выступают отдельные мастера.

Союз фотографов Югославии — самая массовая организация фотографов в стране, но не единственная. В рамках Союза журналистов Югославии имеется секция фоторепортеров, а в Союзе обществ художников — секция фотографов. Между этими организациями и Союзом фотографов Югославии существует постоянная связь и тесное творческое сотрудничество, так как все члены этих организаций являются в то же время и членами Союза фотографов Югославии.

Иосиф БАРАДЛ. Негреты Като Пре



В ОБЪЕКТИВЕ— ЮГОСЛАВИЯ



Антон В. А. Ш. На Сლობе



ЯЗЫКОМ, ПОНЯТНЫМ ВСЕМ

Видео МОЙСИЛОВИЧ, главный редактор «Фотокинорео»

Фотография, подобно другим областям изобразительного искусства, получила большое развитие в новой социалистической Югославии. Сравнивая сегодняшние успехи фотографии с тем состоянием, в каком она находилась перед второй мировой войной, мы видим, что она сделала огромный скачок вперед. На международных выставках фотографии до 1941 года выступало не более 10—12 югославских фотомастеров. Сегодня это число доходит к цифре сто. Сто замечательных авторов, работы которых рады видеть в самых известных художественных салонах мира.

Прежде чем рассказать о сегодняшнем состоянии и развитии фотографии в Югославии, я думаю, что читателям журнала «Советское фото» будет небезинтересно познакомиться с историей нашей отечественной фотографии. В первую очередь хочется упомянуть словенца Янеза Пухара, которого многие считают изобретателем фотографии на стекле, ставя его в один ряд с Дагерром и Ньелсом. Дело в том, что в изобретении Пухара, в получении фотографии на стекле можно найти следы поисков Дагерра. Однако Пухар

пошел своим путем, сделав открытие в то время, когда считалось, что ничто не может измениться в дагерротипии.

Что же представляет собой его открытие в фотографии? Пухар употреблял материалы, которые можно было достать везде: стеклянные пластинки, серу и йод, ртуть и алкоголь. Работал он с ларями этих элементов. Очищенную стеклянную пластинку держал в ларях серы, которую лоджигал в специальной трубке с тем, чтобы лары осели на пластинку. Обработав эту пластинку в йодных ларях, он оставлял ее в камере, на дне которой находился сосуд с ртутью. При освещении отмечалось, что больше ртути оседало на те места пластинки, которые больше освещались. Полученную пластинку с рисунком Пухар промывал в бромистых ларях, а затем обрабатывал алкоголем.

Хотя многие представители науки, многие фотографы мира и признали открытие Пухара еще при его жизни, но это не помешало быстро забыть о нем. Только в 1982 году французская Национальная сельскохозяйственная, мунифицирующая и коммерческая академия

предложила Пухара стать ее членом, признав его авторство в открытии фотографии на стекле. Пухар получил право на название своего труда — «Изобретение фотографии на стекле».

Особенно интересны пути развития фотографии в Хорватии. Хорватский фотограф Н. Новачич находился в Париже в 1839 году, когда дагерротипия была уже известна. В следующем году он отправил ларные дагерротипы в район Заграба. Примечательно также и то, что художник и фотограф по имени Франьо Поммер еще в 1856 году издал альбом, в котором были помещены 15 портретных фотографий хорватских литераторов. В периодическом альбоме «Современная галерея» знаменитого французского фотографа Надера есть и «галерея» Поммера, посвященная деятелям хорватской культуры.

Наконец, вспомним и одну из самых значительных фоторабот 19 века в Хорватии. Это географическая карта, точнее книга загребского фотографа Ивана Стендла, названная «Фотокартины Хорватии». Книга была первой нашей фото-монографией. Ее издали в 1870 году. В ней опубликованы 24 больших фотографии: пейзажи и виды старых горо-



Дмитрий ГАЧАВИЧ. Встреча после 15 лет разлуки



Маша ПАВЛОВНА. Укладка асфальта

дов страны. Эта монография была отмечена в Лондоне на выставке.

* * *

Югославская фотография представляет собой самую молодую область нашего национального искусства. Она развивается необычайно бурными темпами. Для нее характерен большой приток молодых талантов. Однако если сегодня еще нельзя говорить о едином национальном стиле югославской фотографии, то только потому, что старое поколение фотографов было довольно малочисленным, чтобы в относительно короткое время, — между двумя мировыми войнами, — проложить какие-то национальные особенности творчества, хотя благодаря фольклорным моментам стал чувствоваться югославский стиль. В то время, наряду с такими именами, как В. Гизеля, М. Фуцха, М. Грчевич,

Г. Скригин, М. Павловнч, Б. Дебелянович, стали называть и фотомастера Тоше Дебеча. В отличие от других фотохудожников, он довернул свою камеру прямо к народу, снимал беспризорных, голодных и нищих, создав серию сильных, реалистических, правдивых фотографий, которые и по сей день поражают зрителей точностью и эмоциональностью.

После второй мировой войны в Югославию впервые была создана единая организация фотографов — Союз фотографов и любителей фотографии Югославии, который объединил и фотолюбителей, и фотохудожников-профессионалов и фотожурналистов. Началась организация многочисленных отечественных и международных выставок фотографий. То был период бурного развития мировой фотографии, характерный огромным сдвигом вперед и в техническом и в художественном отношении. У фотомастеров появлялся интерес к смелым экспериментам, которые носили порой субъективнейший характер. Молодые югославские энтузиасты искусства фотографии, выступая на многочисленных

международных выставках в своей стране (только после войны в Югославию состоялось свыше 100 международных выставок) и за рубежом, стремятся с присущей молодежи каждого поколения творческой дерзостью использовать все возможности для знакомства с окружающим миром, чтобы смотреть на мир глазами всевидящего Вестона, гуманного Стейхена, неутомимого Картье-Брессона, темпераментного Хааса, непоколебимого Бейтона... И при этом все же они стараются не забывать слова фотографа Цюрбате: «На снимайте как я, так как, если начнете снимать как я, вы не будете снимать как вы, а поэтому перестанете существовать как фотограф».

Естественно, что некоторые фотомастера не смогли избежать влияния со стороны. За десятилетие — а этот срок для развития любого вида искусства невелик — югославская фотография еще не смогла излечиться от своих детских болезней. Она не дает еще многим реценентам «прекрасного искусства» достаточных аргументов для признания но-

В ОБЪЕКТИВЕ — ЮГОСЛАВИЯ

вого и оригинального искусства, каким является фотография. Это привело к тому, что часть югославских фотографов трудилась в русле формализма.

В условиях свободы художественного творчества югославские фотомастера имели возможность экспериментировать почти во всех жанрах фотографии, начиная от создания произведений, глубоких по содержанию, подлинно реалистических, и кончая изображением субъективистских абстракций. Представители молодого поколения все конкретнее выражают свои взгляды на искусство. Сила, заложенная в фотокамере, покрывается прекрасной по своему упорству молодости. Успехи некоторых молодых авторов на различных иностранных выставках вызывают не только удивление, но и заслуживают признания. Смелость и завершенность композиционного построения кадра, стремление к глубокому подходу к жизни, поиск черт психологизма при изображении человека, все это несет с собой молодое поколение. Но и «старые» и «молодые» одинаково стремятся освободиться от изживших себя взглядов на искусство фотографии, как на искусство формалистическое.

Старые пикторальные, взятые на прокат у живописи мотивы, навязанные опьяняющим восторгом идиллическим или истовым преклонением перед естественными красками, с их четкой композицией и непременным, геометрически точным «золотым сечением», давно уступили место современной фотографической интерпретации жизни, ее красоте и каждодневных проблем.

Разумеется, в некоторых работах представителей резного рода «модных» течений еще достаточно пусто формализма, который тут и там подвывает содержание фотокадра, нарушает его связь с жизнью. Но не надо забывать, что реалистический элемент в его чистом виде содержится только в фото-репортаже, где «мгновенные» взгляды камеры синтезируются с формальной законченностью картины. Смысл этого жанра фотоскусства заключается в том, что только фотография, в отличие от остальных визуальных искусств, в какую-то долю секунды умеет выхватить настоящую истину из ищей повседневной жизни.

Фотография как регистратор событий и визуальный комментатор жизни

и стремлений, в данном случае фоторепортаж как непосредственный и самая точная форма отображения событий еще не заявлял у нас должного места, несмотря на то, что в стране есть все необходимые условия для этого.

«Фотография учит нас смотреть, с ее помощью мы открываем для себя мир и учимся понимать его», сказал Леон Левиштейн. Научиться смотреть глазами фотокамеры, открывать типичное в ищей повседневной жизни, чтобы понять этот мир, его радости и горести, — вот первая и основная задача этого вида искусства, для которого главное — это истина.

Югославская фотография идет к окончательному формированию своего национального стиля. Мы не скрываем своих слабостей, так как признание их поможет нам достичь настоящих успехов.

Фотография родилась для того, чтобы ее не только любили и признавали, но и для того, чтобы сблизить людей, страны, нации. Югославская фотография, как и фотография многих других стран, «разговаривает» языком, понятным всем народам.



Томислав ПЕТЕРНЕК. Из серии «В оккупированной Београде»



Тосе ДАБЕЦ, Титош Эммент

**В ОБЪЕКТИВЕ—
ЮГОСЛАВИЯ**



Патер КОЦЬЯНИЧ, Остерняне



У моря

Фото ТАЛЮГ

Евдоа МОЯСИЛОВИЧ, Без названня



Младша ГРЧЕВИЧ, Рим





ВЫСТАВКА РАБОТ ФОТОМАСТЕРОВ ГДР



В канун 18-й годовщины образования Германской Демократической Республики в Центральном Доме журналиста открылась выставка работ немецких фотожурналистов и фотопубликаторов. Она приехала в Москву Союзом журналистов ГДР.

Фотографии, выполненные с большим мастерством, отличаются сюжетным многообразием. Ярко и образно рассказывают они о немецко-советской дружбе, об успехах народных промышленных предприятий, сельскохозяйственных кооперативов, о развитии социалистической культуры, о трудовых буднях горожан и жителей села. Большое место в экспозиции заняли снимки, показывающие заботу государства о молодежи и детях, — их здоровье, культурном отдыхе. Ряд снимков посвящен спорту. В коллекцию вошли также серия пейзажей.

Среди участников выставки — видные мастера Герхард Кислинг, Ульрих Колз, Херберт Хансин, Хорст Штурм, Герхард Хаммер, Гюнтер Хасслер, Эрнст-Людвиг Вах, Герхард Мурца и другие.

Выставка вызвала большой интерес у москвичей.

Пауль ФРИДЕМАНН. Сердечная дружба



Гюнтер ЗАЙДЕЛЬ. Мостки



Герхард Ф. У. Р. Кросс



У стендов выставки

Фото А. Телуэ



Исаак ТУНКЕЛЬ (Москва). Дворцовая площадь в Ленинграде



С ВЫСТАВКИ «50 ЛЕТ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ»



Лев ШЕРСТЕННИКОВ (Москва). Мать (Тель-Шель)

Сигизмунд КРОПИВНИЦКИЙ (Москва). Счастливого плавания

Михаил САВИН (Москва). Лето. Из серии





О ТРАДИЦИЯХ И НОВАТОРСТВЕ

Я интересуюсь фотографией как искусством и поэтому на могу безразлично отнестись к статье С. Морозова.

Впервые в познании С. С. Морозовым, прочитав его книгу «Искусство видеть». Еще тогда в улове некоторые противоречия между его теоретическими рассуждениями и толкованием опубликованных снимков. Но обилие ценного материала в книге — достояние основанное для того, чтобы простить ему отдельные ошибки.

Однако в последней статье недостатков, на мой взгляд, преобладают над достоинствами. Правильно поступила редакция, поместив статью в порядке дискуссии.

В статье много ошибочных высказываний и неразрешенных вопросов, которые могут запутать фотографов, особенно молодых.

Для того чтобы показать все, что в сущности ошибочным или неясным, потребовалось бы написать статью, в два-три раза большею, чем статья самого Морозова. Поэтому остановлюсь на некоторых, особенно красноречивых, по моему, моментах.

Морозов пишет, что появление жанра художественной фотографии относится к левым годам нашего века. Он говорит о том, что на первых порах эта фотография подражала живописи.

Морозов ругает за ленинское собственное звание для нового жанра изобразительного искусства — художественной фотографии. Однако что же он рекомендует предпринимать в этом направлении? Использовать ракурс как чисто фотографический метод!

Но разве ракурс только чисто фотографический метод? Достаточно вспомнить картины Писсarro «Бульвар Монмартр в Париже» и «Оперная улица в Париже» или «Бульвар капуцинов» Клода Моне. Основная особенность этих трех картин — их ракурс. Это на протяжении прошлого столетия, и нельзя сказать, что ракурс здесь использован под влиянием фотографии, которая в то время еще только зарождалась.

Нельзя отрицать ракурс как удачное и подходящее для фотографии выразительное средство, но утверждать, что это чисто фотографический прием по меньшей мере неумно.

Необходимо, однако, подчеркнуть, что ракурс не может применяться безоглядно и повсеместно.

Другим изобразительным средством фотографии Морозов считает перспективу, смежность снимка. С помощью этого средства отстраняется, как утверждает автор, движение.

Самой характерной особенностью фотографии является ее документальность. Это означает, что фотография отражает реальную действительность, материю. А что представляет собой движение? Это изменение положения материи в пространстве — в таком смысле употребляет Морозов термин «движение». Чтобы отразить движение, указывает автор, мы должны допустить «какую-то часть снимка, а это означает, что мы должны отказаться от отражения реальной материи и стремиться уловить абстрактное движение. Достаточно открыть книгу «Искусство видеть», и на страницах 203, 204 и 246 вы увидите, какую оценку дает автор сним-

ку «Танец» польского фотографа Стефана Арчинского. А что мы видим на снимке Балерина на одной ноге, она как бы подпрыгивает облако. Это движение по Морозову? Нет! Балерине творит свои образы гораздо сложнее. Она выражает свои чувства с помощью рук, всего тела, мимики. Сколько захватывающих выразительных движений делает балерина, изображая гол, отвлечение человека в картине Эдгара Дега «Репетиция», написанной еще в 1874 году.

Но и «смезан» деталей снимка — это не чисто фотографический прием. Достаточно бросить один взгляд на картины футуристов или на некоторые произведения Кандинского в начале столетия его творчества, например на «Озеро» (1909 год), чтобы убедиться в этом.

Хотя и здесь «смезан» деталей снимка допускается для передачи импрессионизма, а не движения, оно скорее характерно для живописи и не является чисто фотографическим приемом.

Морозов смотрит на использование приемов живописи в фотографии как на ересь. Но можно ли рекомендовать пуризм фотографическому зрению?

Художественная фотография — самостоятельный жанр изобразительного искусства. Она отличается от живописи и графики главным образом своими техническими возможностями. И у фотографии нет абсолютно никаких препятствий для использования любых выразительных приемов и живописи, и графики, если это только не слепое подражание этим видам искусства.

Георгий А. ПЕТРОВ (Болгария)

ПЛЮСЫ И МИНУСЫ

Резонанс, вызванный статьей С. Морозова, неоспоримо свидетельствует о ее злободневности. Если бы проблема, поставленная автором на повестку дня, не была столь животрепещущей, вряд ли читатели проявили бы к ней такой живой интерес.

Но, в сущности, в этой вступительной статье методологические разработки замечены робкими интуитивными догадками, четкие формулировки — всеми спорными терминами. Отчасти случайным представляется и подбор иллюстраций, неудачнейшей — трактовка иных работ.

Это неминимум привело к сплуд полемического запала статьи и обусловило некоторую «утраченность» высказываний ряде оппонентов С. Морозова. Большинство авторское отзвучие, опубликованных в журнале «Советское фото», оставлено без внимания основной тезис С. Морозова, который можно сформулировать так: художественной фотографии пора отказаться от печальной автономии в ряду других изобразительных искусств, необходимо идти собственным путем, который определяется и обуславливается особенностями ее

технических средств и прочих факторами, влияющими на работу фотографа.

Наибольший, на мой взгляд, интерес из всех опубликованных отличков, представляет исследование М. Громова «Живопись и фотография» («Советское фото», № 9, 1967).

Увлеченно и аргументированно говорится здесь о специфике двух смежных, но столь не схожих видов творчества. М. Громов как бы договаривает невысказанные С. Морозовым. Но дальше он, к сожалению, не идет. Зная, что фотография должна «просто идти своим путем, делая то, что другие виды искусства по природе своей сделать не в состоянии, автор слишком рано поставил точку. Ведь подвести итог дискуссионные заметки дельнейшим перспективам развития нашего фотокислства. Думается, что отсутствие подобного перспективного мышления и есть «хиллессова пята» всей нашей теории фотографии.

Такая трудная задача вряд ли по плечу одному человеку. Но самое главное — лед тронулся...

В заключение хочется пожелать редакции «Советского фото» почаще проводить подобные дискуссии, способствующие развитию теории советского фотокислства.

Н. ТАНАЕВ (Москва)

СНИМКИ МИРОСЛАВА ТУЛЕЯ

(Чехословакия)



Портрет



Одн.

У причала



Мирослав Тулей, фотожурналист чехословацкого журнала «Свет социализму» (Братислава) недавно побывал в Москве. Он был гостем нашей редакции, у которой с редакцией «Свет социализму» уже давно установились дружеские деловые отношения.

Мирослава интересовала не только Москва с ее памятниками и достопримечательностями, не только приветливые и общительные москвичи, но и далекое окраины нашей страны, где, как он считал, еще не ступала нога чехословацкого фотожурналиста.

— Что же это за места? — спросили мы.

— Тундра, побережье Баренцева моря, рыболовецкие молкозы поморов...

Нам, коллегам Мирослава Тулея, было интересно это звание, и мы точно же помогли ему снарядиться в путь.

Читатели «Свет социализму» смогут познакомиться с фотографиями молодого фотожурналиста. Мы не сомневаемся в том, что фотографии будут отличаться большим мастерством. К этому есть основание — снимки, которые были сделаны автором ранее. Публикуя некоторые из них на этой странице, мы уверены, что читатели журнала «Советское фото» согласятся с нами в оценке творческих возможностей чехословацкого мастера и пожелают ему дальнейших успехов.

Г. МИХАЙЛОВ

УЧЕБНАЯ СЪЕМКА НАТЮРМОРТА

А. ХЛЕБНИКОВ

Многие любители в своей работе совсем не уделяют внимания натюрморту. Между тем, и в этом жанре могут быть созданы полноценные художественные произведения, которые расскажут зрителю не только об изображенных на снимке предметах, но и о людях, создавших их. Или о тех, кому они принадлежат. Натюрморты широко используются в рекламе, журналах, проспектах, каталогах и т. д.

Работа над натюрмортом дает возможность использовать любые композиционные решения, различные схемы освещения, не ограничивает времени съемки. Накопленные в процессе работы над натюрмортом навыки всегда пригодятся при съемке в других жанрах.

Интересный опыт в этой области накопила группа членов фотоклуба при Моссоюзе. Дома культуры «Новатор», которая систематически работает над созданием натюрмортов.

Думается, что рассказ об их работе будет полезен для многих фотолюбителей.

Чтобы создать в жанре натюрморта законченное художественное произведение, необходимо в совершенстве овладеть фотографической техникой.

Обсуждения снимков, прослушивание лекций, тщательная запись беседных рецептов не могут научить работать. Только практика, подкрепленная теорией, дает возможность овладеть в полной мере техникой и подчинить ее решению творческих задач.

Современная оптика и негативные материалы позволяют даже начинающему любителю снимать в любое время, в любых условиях. Подчас это приводит к тому, что он перестает обращать внимание на освещение и пользоваться светом как изобразительным средством. Снимая все находящееся в поле зрения объектива, фотограф обычно не задумывается над тем, что каждый предмет имеет объем, форму, состоит из материала с той или иной поверхностью, что масса предмета может быть легкой или тяжелой, прозрачной или непрозрачной, забывает, что предметы имеют разный по насыщенности цвет. А ведь на фотографии должны быть переданы все эти свойства предмета.

Наша группа начинала работу с азов. В качестве первого упражнения было предложено снять из белой бумаги геометрические фигуры — кубы, кону-

сы, цилиндры, и попробовать с помощью любого количества источников света передать их форму и объем. Чтобы сконцентрировать внимание на решении этой и последующих частных и чисто технических задач, вначале сознательно не предъявляли требований и композиционного решения.

Как и следовало ожидать, первые снимки донесли полное неуменье управлять светом. Основной ошибкой было желание использовать максимальное количество источников света, а отсюда и обилие неорганизованных теней, создающих крайнюю пестроту и зачастую искажающих форму предметов (фото 1).

Разбор ошибок позволил избежать дальнейших неудач. Работа над освещением было посвящено около полугода, еще время менялись задания, применялся контржурный, рассеянный и отраженный свет (фото 2).

Научившись в достаточной степени управлять освещением, перешли и постепенно усложнявшимся заданиям по передаче поверхности, массы и цвета. В связи с этим естественно возник вопрос о роли фона. Здесь также повторились обычные ошибки. Вначале, как правило, фотографы не придают значения фону. Предметы располагают на любой, оказавшейся под рукой материи, чаще всего это чистая с рисунком салфетка, фактура которой спорит с фактурой основных предметов композиции (фото 3). Многие используют голую, без деталей черную фон. Это приводит к утрате глубины и пространства (фото 4).

Много неприятностей начинающим фотографам доставляет линия стыка фона с плоскостью, на которой расположены предметы. Она почему-то всегда оказывается на масте и деппт снимка не чести (фото 5). Наш упреждение были направлены на поиск такого фона, который не допускал бы этих дефектов, а входил в кадр как один из элементов композиции. Прекрасным фоном в большинстве случаев служит обычный лист белого ватмана. Он дает снимку ровную гладкую поверхность, а с помощью соответствующего освещения его тон можно довести от светлого до темно-серого. Кроме того, он легко позволяет избавиться от линии стыка. Словом, преимущества этого фона очевидны. Но это не значит, что недопустимо вводить в композицию какой-либо другой, в том числе и фактурный фон.

В черно-белой фотографии правильная передача соотношения цветовых оттенков а серой гамме играет пераостепенную роль не только в позе самих предметов, но и в общей тональной композиции натюрморта. Из этих соображений часть снимков была посвящена упражнению на цветопалярду с применением различных светофильтров.

По мере овладения техникой съемки, фактурного позеа предмета наступал необходимость и в организованном композиционном решении натюрморта (фото 6). Тему композиции несомненно упражнению на исчерпает. Над этим надо работать постоянно.

Съемка стекла, фарфора и предметов с полированной поверхностью требует специфических приемов. Работы, выполненные членами клуба по заданиям, заставляли вспомнить о целом ряде приемов освещения, не встречающихся до этого в нашей практике. При съемке такого рода вещей существуют свои законы тональности. Предмет должен находиться в правильном для глаза положении. Фотография лежащей плоскости не соответствует нашим анамализмам, представляем о ней, а таная, незалоса бы, мелочь, как повернута влево ручка чайника, которую мы обычно берем правой рукой, затрудняет процесс восприятия снимка и т. д., и т. п. В процессе работы со стеклом выявлялась необходимость применения отражательных экранов и не только белых, но и черных, которые дают не прозрачное стекло черные линии, рисуящую форму предмета.

Необходимость постепенного усложнения заданий хорошо иллюстрирует следующий случай. Один из фотолюбителей вошел в группу, когда другие уже перешли и съемке стекла и, следовательно, не проделав предыдущих упражнений. Его первым заданием была съемка стенойной авиационной аззы сложной конфигурации (фото 7а). В снимке был допущен целый ряд ошибок — трудно читается форма предмета, азза резко контрастирует с фоном, линия стыка с плоскостью стола рвет предмет и т. д. Второй снимок, сделанный после разбора недостатков первого (фото 7б), уже раскрывает форму аззы, но фактура фона — деревянная поверхность стола — уничтожила фактуру стекла. Белый фон (фото 7а) значительно улучшил снимок, хотя прямое освещение создало излишние тени и дало резкие блики на стекле. К этому времени



Фото 1



Фото 2



Фото 3



Фото 4



Фото 5



Фото 6

мы подошли к съемкам в тоннеле*, и для создания фото 7г был применен этот способ. На снимке ясно видна изаячная форма вазы, чувствуется фактура оластасирующего стекла. Сравните этот снимок с лервым — какая огромная разница!

Кстати, о съемке в тоннеле. Этот старый, незаслуженно забытый прием дает идеальное освещение. В некоторых случаях без него невозможно получить хорошую фотографию предмета. Только тоннель позволил сделать снимок сложного механизма (фото 8).

Постепенно мы перешли к более сложным композициям — многопредметным натюрмортам. Вопросы техники отошли на второй план, а на первый выдвинулись творческие проблемы — содержание, замысел, композиционное решение. Таким образом мы подошли к решению основной нашей задачи — к созданию художественных натюрмортов. На этом этапе работы проявились способности участнинов группы. У многих наметился свой стиль работы. Одни тяготели к сильному графическому рисунку (фото 9), другие стремились внести в натюрморт большее содержание и игровой момент (фото 10 а, б, в). Приветствовался любой содержательный замысел. Единственно, что не прощлось, — небрежное отношение к техническому качеству снимка, как бы интересно он ни был задуман.

Наш метод работы над натюрмортом еще раз убеждает в пользе и необходимости именно такой целеструенной учебы в фотоклубе.

* Тоннель — полый цилиндрической формы, обитый тканью.



Фото 7а



Фото 7б



Фото 7в



Фото 7г

„ИНТЕРПРЕСС-ФОТО 66“

ПУТЕШЕСТВУЕТ

ПО СТРАНЕ



Фото 8



Фото 9



Фото 10а



Фото 10б



Фото 10в

Прошел год после проведения в Москве выставки «Интерпресс-фото 66», но до сих пор многим москвичам память многотысячная очередь, несколько раз опоясывавшая Манеж, огромная толпа ждущих «лишнего билетика». Не один и не две раза приходили сюда люди, всматривались в снимки, и не их лица отражалась радость, печаль, гнев и раздумье. Полчищами посетителей осматривало экспозицию выставку в Москве.

С берегов Москвы-реки экспозиция дерекочеваля и гранитным берегам Невы, где ее посетили тысячи ленинградцев. Затем выставка переехала в столицу Советской Белоруссии — Минск. И опять с утра до вечера и ее стендам ткнулся нескончаемый людской лоток. В Риге горячий энтузиазм зрителей, заполнивших залы выставки, побил традиционные представления о сдержанности прибалтов.

Затем выставка отправилась не юг, чтобы предстать перед глазами «кишиневцев, киевлян и банковцев». В сентябре экспозиция демонстрировалась в Одессе, после чего, побывала во Львове. И всюду — триумфальный успех.

По предварительным подсчетам за год выставку осматривало более миллиона посетителей! Никакая другая выставка изобразительного искусства не пользовалась до сих пор у нас в стране такой популярностью.

Большое внимание выставке «Интерпресс-фото 66» уделяла центральная и республиканская пресса. Газеты помещали обзоры экспозиции, публиковали снимки. Рецензенты оставляли внимание на разных работах, рассматривали национальные коллекции разных стран, но в одном они были единодушны — в определении ведущей темы выставки — темы мира. Девиз «Интерпресс-фото 66» — «За мир и дружбу, за гуманизм и прогресс!» определил основное направление экспонированных работ.

На содержании выставки ее девиз отразился многообразно, — писали В. Калинин и В. Портнов в статье «Всматриваясь в жизнь и эпоху» в газете «Бакинский рабочий». — Отобраны снимки широкого и открытого социального звучания: снимки бытовые, психологические, отражающие образ жизни и духовные поиски современного человека во всех концах планеты; снимки тематически более или менее намеренные, но интересные гуманностью, вниманием к человеку».

Как бы развывая эту мысль, рецензент одесской газеты «Знамя коммунизма» Ю. Хмельновский подчеркивал, что выставка «как нельзя лучше отражает стремление известных фотомастеров различных стран мира активно бороться своим творчеством за светлую судьбу человечества, выявить во всей полноте и многогранности красоту окружающего, осудить зло, предостеречь от непоправимого».

Положительные отзывы прессы, всеместный широкий интерес и выставке еще раз показали, что муза фотографии прочно заняла место рядом со своими «призванными» сестрами — другими изобразительными искусствами, нашла путь и сотням тысяч людских сердец благодаря своему общепланетному, образному, простому, но вместе с тем и емкому языку.

Люди хотят лучше знать друг друга. «Интерпресс-фото 66» не только познакомила нас с людьми и обычаями разных стран, но и еще раз продемонстрировала, что люди могут жить друг с другом в мире. В этом, пожалуй, основной итог выставки.

А. КОЗЛОВ



Я. МЕТЕЛИЦА (Астраханская обл.). Мамове курган (из серии)

„ЧАЙКА“ ПОЛУЧАЕТ ПРИЗНАНИЕ

ИТОГИ I ВСЕСОЮЗНОГО КОНКУРСА

НА ЛУЧШИЙ СНИМОК, ВЫПОЛНЕННЫЙ

АППАРАТАМИ «ЧАЙКА» И «ЧАЙКА-2»

Жюри решило первую премию не присуждать, увеличив количество вторых премий.

Вторые премии получили:

Я. Метелица (Астраханская обл.) — за работы «Мамове курган» (серия), «Пасхальники», «Трудная партия»; В. Федей (Москва) — «Говорит Москва», «К празднику».

и «Вечерет»; А. Моцкус (Вильнюс) — «Пасмурное утро», «Даверь», «Стена», «Часы».

Третьи премии получили:

С. Батенин (Челябинск) — «Чемпионы»; Ю. Живчинов (Москва) — «Силуэты строительства», «Широна страна моя...»; В. Лозовой (Воронеж) — «Они в апреле».

Четвертые премии получили:

Ю. Фролов (Воткинск) — «Кто это нарисовал?», «Ключий забор», «След»; О. Кулабянин (Рига) — «Рижская чайка», «Знаменное утро»; Ю. Стенин (Свердловск) — за цветные снимки «Нарядная охотка», «Лес пробуждается».

Пятые премии получили:

Н. Бойцов (Минск) — «Торопятся», «На прогулку»; Л. Кадаляня (Вильнюс) — «Тени»; Ярослав Блажен (ЧССР) — за серию городских пейзажей; П. Джавахкишвили (Бану) — «Портрет кузнецника»; С. Белов (п. Сангар, Якутская АССР) — за серию снимков о Севере; А. Матвеев (Солнечногорск) — за серию цветных диапозитивов о Москве.

Кроме того, жюри присудило дипломы Союза журналистов СССР:

С. Батенину (Челябинск) — за работу «Чемпионы»; Ю. Живчинову (Москва) — «Силуэты строительства»; Р. Линкову (Крым) — «Автопортрет» и «Валет из сада»; Э. Туреву (г. Швабчинко) — «Голы»; В. Любимову (Томск) — «Ябедники» и «Не горне».

• •

Юбилейный 1967 год изрядно богат фотовыставками и фотоконкурсами. Всюду, от местных до всесоюзных, были посвящены 50-летию Великого Октября. Конкурсы юбилейного года привлекали миллионы любителей искусства фотографии.



С. БАТЕНИН (Челябинск). Чемпион



В. ФЕДЕЙ (Москва). К празднику



Я. МЕТЕЛИЦА (Астраханская обл.). Трудные картины



В. ФЕДЯЯ (Москва). Героизм Москвы



В. ЛОЗОВОЙ (Воронеж). Одея в апреле



Ю. ЖИВЧИКОВ (Москва). Широка страна моя...

Ю. ЖИВЧИКОВ (Москва). Скульпты строительства

Одним из интересных творческих составных явился конкурс на лучший снимок, выполненный фотоаппаратами «Чайка» и «Чайка-2». Фотоаппарат «Чайка» был выпущен три года назад. Вскоре его сменила «Чайка-2». Камера полюбилась фотопублике, в особенности тем, кто увлекался туризмом, альпинизмом, путешествиями или любит снимать на цветную обрабатываемую пленку. Небольшие размеры и вес, простота и надежность в обращении, наконец, возможность сделать без перерыва 72 кадра (что особенно ценно для победителей спидо) — эти отличительные качества «Чайки» быстро сделали ей популярность. И если некоторые считали, что возможности съемки этим аппаратом ограничены из-за малого размера кадра (18×24 мм), то проведенный фотоконкурс опровергает эти необоснованные опасения.

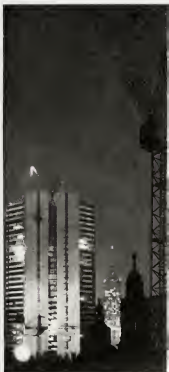
На рассмотрение жюри были представлены отличные отпечатки размером 30×40 см, и которым были приложены негативы. Цветные диапозитивы радовали прекрасной цветопередачей, свидетельствующей о хорошей коррекции объектива. Сельский и городской пейзаж, среднеплотный портрет, спортивные сцены и даже макросъемка оказались под силу этому маленькому аппарату. Достойно разрешила сила объектива и хорошая юстировка отвечают высоким требованиям, предъявляемым к снимкам при увеличении до 30×40 см и больше.

Объявляя конкурс, его организаторы — завод имени С. И. Вавилова, творческая студия «Фото и жизнь» Союза журналистов БССР и редакция журнала «Советское фото» ставили задачу провести массовое и всестороннее испытание аппарата на практике.

В конкурсе приняли участие триста фотопублике, приславших около двух тысяч отпечатков и диапозитивов. Лучшие из поступивших работ свидетельствуют о том, что их авторы хорошо владеют фотографической техникой и грамотно строят кадр, умеют найти интересные для съемки сюжеты. Ко многим снимкам фотопублике приложили письма, в которых содержались интересные замечания по конструкции аппарата. Наиболее ценные из них завод-изготовитель использует в будущем.

Из года в год растет популярность «Чайки» не только у нас в стране, но и за рубежом. Многие страны запрашивают у нас этот удобный и недорогой аппарат. Машинки «Чайки» отправляются в большой полет над планетой.

И. СЕЛЕЗНЕВ,
член жюри фотоконкурса





А. ГРЕАУВСКИЙ (Красноярск). Углубил руки



А. КОГАН, В. МАРИНЬО (Москва). Огнит



„НАШЕЙ РОДИНЕ — 50 ЛЕТ“

Итоги конкурса юнкоров

Подведены итоги второго Всесоюзного конкурса юных фотолюбителей «Нашей Родине — 50 лет».

Дипломами I степени награждены:

Волода Боландин (Москва) — «Красная площадь»; Волода Брюханов (Северодвинск) — «В теще»; Саша Винтер (Славянск) — «Погона»; Любе Золоталова (Пермь) — «Чук и Гек»; Боря Кустов (Таллин) — «Кружовцы на съеме»; «Юнга»; Сережа Калинин (Омск) — серия снимков; Миша Каманев (Москва) — серия снимков; Коля Филиппов (Москва) — серия снимков; Пэтер Юлевейн (Таллин) — «К зинкам».

Дипломами II степени награждены:

Толя Коган и Вера МариньО (Москва) — «Огнит», «Самые терпеливые»; Саша Вейлерт (Нижний Тагил) — «На выставке»; Вадик Дайбов (Ревель) — «Математика»; Коля Поляков (Гусиноозерск) — «Рескис охотники»; Саша Романовский (Красноярск) — «Зимушка-зима»; Саша Ореховский (Красноярск) — «Умелые руки»; Волода Санюков (Москва) — «Вечно живой»; Саша Монсеев (Москва) — «В воздухе пахнет грозой»; Саша Зябликов (Москва) — «Сделано своими руками»; Саша Саблин (Москва) — «На выставке»; Нада Овчинникова (лос. Велатово Пермской обл.) — «Задумалась»; Волода Шуличенко (Севр) — «Шаги энергетика»; Волода Баринов (Москва) — «Мой друг Франциск»; Витя Ершов (Москва) — «Самочувствие отличное»; Стефан Гроссман (Владивосток) — серия снимков.

Дипломами III степени награждены:

Зоя Валгер (Нижний Тагил) — «Маленькие мамы»; Гане Шальмин (Красноярск) — «Первая лерчатка»; Слава Лулин (Ленинград) — «В цирке»; Жена Дьяков (Нижний Тагил) — «Утро»; Коля Хомяков (Гусиноозерск) — «Тиши-

на»; Коля Шахматов (Рязань) — «Пруд урочи»; Юра Лабедев (Красноярск) — «Фотолюбитель»; Юра Бугайкин (Красноярск) — «На Красноярском море»; Игорь Мясин (Москва) — «Скульпторы»; Коля Цема (Северодвинск) — «Зимнее солнце»; Волода Дмитриев (Тирасполь) — «На концерте»; Хэндрин Кару (Таллин) — «Завтрак»; Боря Урыков (Пермь) — «Кама»; Вера Телешева (Гусиноозерск) — «Березы»; Волода Дайнеко (Москва) — «Парашютисты»; Волода Рахманов (Днелролатровск) — «Рябятички»; Волода Сиверский (Днелролатровск) — «Зима»; Сережа Гладков (Москва) — «Рассказ партизана».

Дипломами I степени награждены следующие коллективы: фотокружок Таллинского Дворца пионеров; фотостудия юных техников Нижне-Тагильского металлургического завода, фотокружок Красноярского Дворца пионеров, фотоклуб Дворца культуры Северодвинска, фотокружок Дома пионеров города Гусиноозерска, Бурятской АССР.

Всем коллективам, принимавшим участие в конкурсе, присуждены почетные грамоты.

Итак, двухгодичный смотр работ юных фотолюбителей нашей страны закончен. Журни рассмотрело 1600 фотографий, присланных 460 пионерами и школьниками. Снимки поступили из многих республик, краев, областей, городов нашей Родины. На них запечатлены красивые уголки природы, новостройки, ледоводки производств и сельского хозяйства, и, конечно, в них отражена жизнь ребят.

Поклоды по местам боевой славы отцов и дедов, славные дела пионерской и комсомольской организаций, жизнь родного класса — обо всем этом расска-



В. БРЮХАНОВ (Северодвинск). В теще



Г. ШАЛЬМИН (Красноярск). Лерва перчатки

зали снимки юных фотолюбителей. В конкурсе приняли участие фотокружки и клубы юных фотолюбителей при Домах пионеров и Домах культуры. Коллекции были присланы из Москвы, Кишинёва, Зеленограда, Киева, Вологды, Разина, Ленинграда, Красноярска, Рига, Таллина, Днепропетровска, Нижнего Тагила, Тирасполя, Северодвинска, Гусиноозерска (Бурятская АССР). Многие снимки демонстрировались на выставках в Домах

и Дворцах пионеров и городских Дворцах культуры и были тепло встречены общественностью.

По сравнению с лервным конкурсом «Нашей Родине — 50 лет» количество участников второго всесоюзного съезда возросло в два раза. Увеличилось и число представленных работ. Отрадно мастерство юнiores, интереснее стала тематика снимков.

Жюри поздравляет победителей кон-

курса с заслуженным успехом и благодарит всех его участников.

Условия третьего конкурса, посвященного 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, будут опубликованы в одном из номеров «Советского фото» в будущем году.

И. ГОЛЬДБЕРГ,
член жюри конкурса,
руководитель фотокорреспондентов
Московского Дворца пионеров

В. СКАВРОНСКИЙ (Днепропетровск). Зима



Ю. ЛЕБЕДЕВ (Красноярск). Фотолюбитель



ОСОБЕННОСТИ ПОЗИТИВНОГО ПРОЦЕССА

В. ЯШТОЛД-ГОВОРКО

ПЕЧАТАНИЕ СНИМКОВ

Чтобы определить возможности позитивного процесса, рассмотрим в самой элементарной форме вопрос воспроизведения тонов в сьемочно-негативном позитивном процессе.

Воспроизведение тонов в сьемочно-негативном процессе. В разделе «Параметры негативного изображения» (см. «Советское фото» № 8) было указано, что при сьемке интервал яркостей оптического изображения объекта (I_0) в большинстве случаев меньше интервала яркостей объекта (I_0). Вследствие этого на негативе, как правило, нельзя получить точное воспроизведение яркостей объекта.

Если при сьемке используется прямоугольная область кривой почернений, то зависимость между интервалом оптических плотностей почернений негатива (ΔD_{neg}), коэффициентом контрастности (T_{neg}) и интервалом яркостей оптического изображения выражается формулой

$$\Delta D_{neg} = T_{neg} \cdot (lg B_{max} - lg B_{min})$$

(чтобы устранить возможные изометрии, сообщаем, что в статье, помещенной в № 8 журнала, по недомолу в этой и других формулах на стр. 40 около символа яркости B выпал знак логарифма).

Поскольку выражение $lg B_{max} - lg B_{min}$ представляет собой интервал яркостей оптического изображения (I_0), то вышеприведенная формула преобразуется так:

$$\Delta D_{neg} = T_{neg} \cdot I_0$$

Из последней формулы видно, что при проявлении негатива до $T_{neg} = 1$ интервал ΔD_{neg} равен интервалу I_0 . А это значит, что приращения оптических плотностей любых почернений (тонов) негатива (ΔD_{neg}) будут равняться приращению логарифмов соответствующих яркостей оптического изображения объекта ($\Delta lg B_{obj}$), то есть в данном случае имеет место пропорциональная передача негативным изображением яркостей оптического изображения объекта.

Такой негатив помещен над чертёжом на рис. 2А. Почернения его полей пропорциональны яркостям оптического изображения ершей шпала.

Полобное воспроизведение тонов в сьемочно-негативном процессе — наилучшее из возможных.

При проявлении негатива до гаммы меньше единицы любые приращения ΔD_{neg} будут меньше приращений логарифмов яркостей оптического изображения

объекта ($\Delta lg B_{obj}$); если гамма его проявления больше единицы, то ΔD_{neg} больше $\Delta lg B_{obj}$. В обоих случаях яркосты оптического изображения объекта будут воспроизведены на негативе искаженно.

Воспроизведение тонов в негативно-позитивном процессе. Для установления зависимости почернений позитива от почернений негатива напечатан на позитивной неэконтрастной пленке негатив, изображен на котором отмечает условную палочку воспроизведения тонов в сьемочно-негативном процессе. При печатании позитива выдержку и время проявления позитивной пленки подбираем таким образом, чтобы почернения полей шкал на позитиве и негативе возрастали бы одинаково, то есть чтобы приращение оптических плотностей были бы равными.

Найдем теперь, до какой гаммы проявления (T_{pos}) проявлен полученный позитив. Гамма проявления указывает на степень контрастности позитивного изображения, полученного при данном времени проявления. Коэффициент же контрастности определяет степень контрастности фотоматериала при оптимальном времени проявления. Поэтому при неоптимальном времени проявления T_{pos} позитива может отличаться от коэффициента контрастности фотоматериала. Сущность же этих двух понятий одинакова, и их величины зависят от угла наклона прямоугольной области кривой почернений.

Для определения T_{pos} построим график (рис. 1), на горизонтальную ось которого слева направо в возрастающем порядке нанесем оптические плотности почернений полей шкалы негатива: d_{neg}^{pos1} , d_{neg}^{pos2} и d_{neg}^{pos3} , а на вертикальную ось — оптические плотности почернений шкалы позитива d_{pos}^{pos1} , d_{pos}^{pos2} , d_{pos}^{pos3} и d_{pos}^{pos4} , возрастающие снизу вверх. Проведем через соответствующие значения d_{neg}^{pos} и d_{pos}^{pos} перпендикуляры. Точки их пересечения соединим линией, которая и определит гамму проявления (T_{pos}) позитива. Поскольку эта линия представляет собой диагональ квадрата, то она наклонена под углом в 45° , следовательно, гамма проявления в данном случае равняется единице.

Гамму проявления позитива, как и коэффициент контрастности фотоматериала, можно выразить отношением двух кривоугов. В данном случае — отношением интервала плотностей почернений позитива $\Delta D_{pos} = d_{pos}^{pos4} - d_{pos}^{pos1}$ к интервалу плотностей негатива $\Delta D_{neg} = d_{neg}^{pos4} - d_{neg}^{pos1}$,



Рис. 1

то есть

$$T_{pos} = \frac{\Delta D_{pos}}{\Delta D_{neg}}$$

откуда

$$\Delta D_{pos} = T_{pos} \Delta D_{neg}$$

Таким образом, интервал оптических плотностей почернений позитива находится в прямой зависимости от гаммы проявления позитива, которая может быть меньше коэффициента контрастности используемого позитивного фотоматериала, и интервала оптических плотностей почернений негатива: чем больше T_{pos} и ΔD_{neg} (вместе или порознь), тем больше ΔD_{pos} .

Как указывалось выше, $\Delta D_{neg} = T_{neg} \cdot I_0$. Подставляя это значение в формулу $\Delta D_{pos} = T_{pos} \Delta D_{neg}$, получим выражение:

$$\Delta D_{pos} = T_{pos} \cdot T_{neg} \cdot I_0$$

Произведение $T_{pos} \cdot T_{neg}$ называется результирующей гаммой (T_{res}), или гаммой воспроизведения.

Из этой формулы видно, что интервал плотностей почернений позитивного изображения, или его контраст, определяется интервалом яркостей оптического изображения объекта и величиной результирующей гаммы.

Если $T_{res} = 1$, то $\Delta D_{pos} = I_0$.

В этом случае фотографическое воспроизведение тонов в сьемочно-негативно-позитивном процессе будет правильным.

Такое соответствие лучше всего приближается к идеальному соответствию

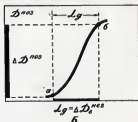
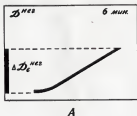
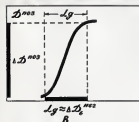


Рис. 2

яркостей позитивного изображения яркостям непосредственно наблюдаемого объекта, характеризующее тем, что приращения логарифмов яркостей объекта передаются равными им приращениями почернений позитива.

Поясним это правило примером: если у объекта две яркости относятся, предположим, как 1:10, то и на позитиве их отношение должно быть таким же. Только в этом случае впечатление от позитива будет подобным впечатлению, полученному при рассмотрении объекта, хотя фактическая яркость позитива

него изображения и будет значительно меньше яркости объекта.

Если результирующая гамма ($\gamma_{\text{рез}}$) больше единицы, то позитивное изображение контрастнее объекта, если меньше единицы, — то менее контрастно.

Приведенное правило непосредственно используется для получения диапозитивов, так как прямолинейный участок кривой почернений у фотоматериала на прозрачной основе достаточно большой. При печати снимков на фотобумаге в эти правила необходимо внести следующие поправки.

Во-первых, заменить $\gamma_{\text{рез}}$ результирующей гаммой значение $\gamma_{\text{поз}}$ на $\gamma_{\text{поз}}$, так как средний градиент, как уже указывалось в разделе «Параметры фотобумаги», полнее характеризует контрастность фотобумаги, а интервал оптических плотностей ее почернений $\Delta D_{\text{поз}}$ заменить на полезный их интервал $\Delta D_{\text{гнет}}$. В этом случае вышеприведенная формула примет вид:

$$\Delta D_s^{\text{поз}} = \gamma_{\text{поз}} \gamma_{\text{гнет}} \Delta D_s^{\text{об}}$$

Во-вторых, поскольку интервал яркостей оптического изображения всегда

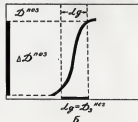
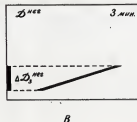
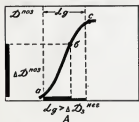


Рис. 3

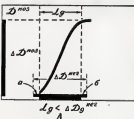


Рис. 4

меньше интервала их у объекта, а негатив чаще всего проявляют до $T_{\text{neg}} < 1$, то интервал оптических плотностей почернений у негатива всегда меньше интервала яркостей объекта. Чтобы компенсировать это расхождение, произведение $T_{\text{neg}} \cdot \bar{L}_{\text{neg}}$ должно равняться не единице, а большей величине.

- Если $\beta_0 = 0,6$, то $T_{\text{neg}} \cdot \bar{L}_{\text{neg}} = 1,6$.
- » $\beta_0 = 0,7$, то $T_{\text{neg}} \cdot \bar{L}_{\text{neg}} = 1,4$.
- » $\beta_0 = 0,8$, то $T_{\text{neg}} \cdot \bar{L}_{\text{neg}} = 1,2$.
- » $\beta_0 = 0,9$, то $T_{\text{neg}} \cdot \bar{L}_{\text{neg}} = 1,1$.

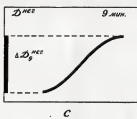
Следовательно, когда негатив проявлен до рекомендуемой $T_{\text{neg}} = 0,8$, легко определить необходимый средний градиент фотобумаги, например, если $\beta_0 = 0,9$, то $\bar{L}_{\text{neg}} = \frac{1,1}{0,8} = 1,37$. Такой средний градиент имеют фотобумаги особенно глянцевая бромосеребряная № 3 и глянцевая хлоробромосеребряная № 4.

В-третьих, на фотобумаге любой степени контрастности невозможно воспроизвести все тона негатива, если интервал оптических плотностей его почернений превышает значение полезного интервала экспозиций фотобумаги.

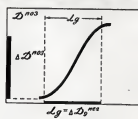
Это требование является доминирующим, поэтому подбор фотобумаги производится по соответствию ее полезного интервала экспозиций к интервалу оптических плотностей негатива.

Надо заметить, что, несмотря на большое число ограничений, все же возможно получить, пользуясь правилами подбора фотобумаги к негативу, превосходные позитивы, так как при оценке качества снимка существенную роль играет его содержание.

Подбор фотобумаги к интервалу плотностей негатива. Интервал оптических плотностей негатива определяет интервал экспозиций, действующих при печати на светочувствительный слой фотобумаги. Чем больше ΔD_{neg} , тем больше отличается максимальная экспозиция от минимальной; чем он меньше, тем меньше отношение крайних по величине экспозиций.



С



Различные по контрастности сорта фотобумаги не способны в одинаковой степени давать отдельные почернения под разными по величине экспозициями. Это свойство фотобумаги зависит от величины полезного интервала экспозиций (L_g).

Интервал оптических плотностей негатива и полезный интервал экспозиций при фотографической печати — взаимосвязанные параметры, что видно из следующих рассуждений.

В вышеприведенной формуле $\Delta D_{\text{neg}} = \bar{L}_{\text{neg}} \cdot T_{\text{neg}}$ выражение T_{neg} представляет собой интервал оптических почернений негатива (ΔD_{neg}), поэтому его можно преобразовать: $\Delta D_{\text{neg}} = \bar{L}_{\text{neg}} \Delta D_{\text{neg}}$, откуда

$$\Delta D_{\text{neg}} = \frac{\Delta D_{\text{neg}}}{\bar{L}_{\text{neg}}}$$

В разделе «Параметры фотобумаги» определено, что средний градиент фотобумаги $\bar{L}_{\text{neg}} = \frac{\Delta D_{\text{neg}}}{L_g}$, откуда

$$L_g = \frac{\Delta D_{\text{neg}}}{\bar{L}_{\text{neg}}}$$

Следовательно, $L_g = \Delta D_{\text{neg}}$.

В этом случае при печати световой поток, пройдя через все почернения негатива, даст за некоторую выдержку экспозиции, которые вызовут отдельные почернения на нормально проявленной фотобумаге.

Следовательно, для получения отличного снимка необходимо, чтобы интервал оптических плотностей почернений негатива равнялся полезному интервалу экспозиций фотобумаги.

Рассмотрим для иллюстрации этого правила ряд типичных случаев взаимосвязи L_g фотобумаги и ΔD_{neg} негатива. В одних случаях фотограф располагает только глянцевой бромосеребряной фотобумагой № 3, а в других — имеет полный ее ассортимент.

Первый случай. Негатив А проявлен за 6 мин до $T_{\text{neg}} = 0,8$ (рис. 2). Его интервал оптических плотностей почернений (ΔD_{neg}) равен полезному ин-

тервалу экспозиций используемой глянцевой бромосеребряной фотобумаги № 3. Подберем выдержку при печати так, чтобы под выбранным почернением негатива получалась экспозиция, соответствующая началу (а) кривой почернений фотобумаги № 3 (рис. 2, Б). Тогда под наименьшим почернением негатива экспозиция будет соответствовать примерно концу (б) кривой почернений фотобумаги. В результате вся шкала почернений на негативе выйдет на снимке, а изображение на нем будет иметь среднюю градацию тонов. На рис. 2 снимок В напечатан на хлоробромосеребряной фотобумаге № 3, вследствие чего он несколько контрастнее снимка Б.

Второй случай. Негатив В (рис. 3) проявлен только 3 мин, а потому T_{neg} и ΔD_{neg} у него небольшие. Если напечатать такой негатив на бромосеребряной фотобумаге № 3, полезный интервал экспозиций которой больше, чем интервал оптических почернений негатива, то при некоторой выдержке будут использованы почернения а—б кривой почернений фотобумаги и не использованы ее почернения б—с. В результате этого снимок из-за недостаточного контраста изображения выйдет плохим.

Увеличение выдержки при печати приведет к переменению оптических плотностей почернений вверх по кривой почернений фотобумаги, а с уменьшением — вниз. Снимок в обоих случаях получится малоконтрастным — светлым, когда выдержка будет малой, и, наоборот, темным, если она относительно велика.

Потому фотобумагу, у которой полезный интервал экспозиций больше интервала оптических плотностей почернений негатива, использовать не следует.

Однако, напечатав этот негатив на высококонтрастной фотобумаге, например на № 6, у которой $L_g = \Delta D_{\text{neg}}$, получим снимок Б, ничем не отличающийся от снимка Б на рис. 2.

Третий случай. Негатив С (рис. 4) проявлен за 9 мин, то есть до

Схема подбора фотобумаги и негатива

Общая оптическая плотность негатива	Визуальная характеристика негатива	Среднее значение $\Delta D_{\text{нег}}$	Полезный интервал экспозиций фотобумаги	Номер соответствующей фотобумаги
Прозрачный Общая плотность незначительная Общая плотность большая Малоплотный Среднеплотный Плотный Полуматовый-плотный Сильноплотный	Очень малоэконтрастный Малоэконтрастный То же Нормальный То же Контрастный Очень контрастный Чрезвычайно контрастный	0,3 0,6 0,6 1 1,5 2 3	0,6—0,3 0,6—0,7 0,6—0,97 1,2—1,1 1,2—1,1 1,2—1,3 1,6	№ 7—6 № 8 № 5 № 3—4 № 3—4 № 2 № 1 № 1

большой $T_{\text{нег}}$, а потому его интервал оптических плотностей почернений больше полезного интервала экспозиций используемой бромосеребряной фотобумаги № 3. Тогда при выдержке, рассчитанной по средним плотностям негатива, его почернения, обозначаемые через a , не воспроизведутся на снимке, то есть пропадут детали в светах изображения. Почернения негатива, обозначаемые через b , дадут одинаковые почернения, отчего детали в тенях изображения будут слабо выявлены или вовсе отсутствовать.

Увеличение выдержки ухудшит на снимке передачу деталей в светах, но ухудшит и тени. Ее уменьшение, наоборот, ухудшит передачу деталей в тенях снимка и ухудшит в светах. Таким образом, во всех случаях снимок будет плохим при использовании несоответствующей фотобумаги.

Потому же следует применять при печати фотобумагу, у которой полезный интервал экспозиций меньше интервала оптических плотностей почернений негатива.

Однако, напечатав негатив C на легкой фотобумаге, например на № 1, у которой $L_g = \Delta D_{\text{нег}}$, получим снимок B на рис. 2.

Определение интервала оптических плотностей почернений негатива. Наиболее точно $\Delta D_{\text{нег}}$ определяется денситометром, что недоступно в условиях работы фотолюбителя. Его величину можно вычислить по яркости негативного изображения на экране фотоприемника, для чего требуется специальные экспонометры, отсутствующие в продаже. Таким образом, фотолюбитель может определить $\Delta D_{\text{нег}}$ только визуально или путем расчетов. Оба способа дают приближенные результаты.

Визуальное определение $\Delta D_{\text{нег}}$. Пользуясь этим способом, необходимо учитывать характер градации тонов негатива. Если его изображение состоит из большого числа тонов, то есть приращение почернений ($\Delta D_{\text{нег}}$) между тонами незначительным, то визуальный интервал будет меньше фактического интервала плотностей негатива. Наоборот, когда у негативного изображения мало тонов и приращения $\Delta D_{\text{нег}}$ велики, то визуальный интервал будет больше фактического интервала.

Чтобы устранить подобную ошибку при определении $\Delta D_{\text{нег}}$, рекомендуется рассматривать негатив через маску, закрывающую все промежуточные тона и оставляющую открытыми минимальное и максимальное почернения негатива.

Расчетное определение $\Delta D_{\text{нег}}$. Как известно, при съемке основным фактором, определяющим $\Delta D_{\text{нег}}$, является интервал яркостей оптического изображения объекта, то есть $\Delta T_{\text{нег}}$. Тенг-Рассматривая несколько примеров использования этой формулы.

Пример 1. В полдень в ясный солнечный день на пленке снят с правильной выдержкой пейзаж с большим количеством неба. В этот час освещенность пейзажа будет наибольшей, поэтому, согласно табл. 1 (см. «Советское фото» № 7), его интервал яркости равняется 1,47. Из-за светорассеяния в фотопластинке интервал его оптического изображения, согласно табл. 2, уменьшится до

1,47 \times 0,6 = 0,88. Пленка проявится в нестандартном вырабатываемом проявителе в течение минимального времени, указанного в рецепте, вследствие чего можно предположить, что гамма негатива лежит между 0,6 и 0,8. Вычислим для этих гамм $\Delta D_{\text{нег}}$. При меньшей гамме $\Delta D_{\text{нег}} = 0,6 \times 0,88 = 0,52$, а при

большей $\Delta D_{\text{нег}} = 0,8 \times 0,88 = 0,7$. Фактическая же величина $\Delta D_{\text{нег}}$ находится между этими величинами.

Примечание. Если пленку проявлять в проявителе, рекомендованном промышленностью, в течение времени, указанного на упаковке, то $T_{\text{нег}} = 0,8$. По табл. 2 в разделе «Параметры фотобумаги» (см. «Советское фото» № 9) находим полезные интервалы экспозиций, то есть для приближенных равные вычисленным интервалам оптических плотностей негатива. Если у негатива $\Delta D_1 = 0,52$, то соответствующий L_g имеет бромосеребряная подложатая фотобумага № 6, если же $\Delta D_2 = 0,7$, — то бромосеребряная матовая фотобумага № 5. Сделав пробу на этих фотобумагах, выберем наилучшую для данного негатива.

Предположим, лучший снимок получен на фотобумаге № 6. Тогда, пользуясь формулой Тенг-Блюм — 1,6, уточним, до какой $T_{\text{нег}}$ проявлен негатив. Для этого, подставив в нее значение L_g для обособленной бромосеребряной фотобумаги № 3, равное 2,07 (см. табл. 3 в № 9 «Советского фото»), получим

$$T_{\text{нег}} = \frac{1,6}{2,07} = 0,77.$$

Таким образом, все 36 негативов на этой пленке проявлены до $T_{\text{нег}} = 0,77$.

Пример 2. На этой же пленке снято здание на фоне неба, занимающего не большую часть кадра. Условия освещения и съемки такие же, как в первом примере. Интервал яркостей этого сюжета равен 2,3, а интервал его оптического изображения с учетом потерь контраста: 2,3 \times 0,6 = 1,38. Следовательно,

$$\Delta D_{\text{нег}} = 0,77 \cdot 1,38 = 1,06.$$

Для такого негатива соответствующий L_g имеет хлоробромосеребряная подложатая фотобумага № 4, на которой и следует печатать.

Пример 3. На той же пленке снят мост, через арки пролетов которого видна ярко освещенная даль. У этого сюжета $T_0 = 4$, который понизится из-за

светорассеяния до 4 \times 0,7 = 2,8. Следовательно, $\Delta D_{\text{нег}} = 0,77 \times 2,8 = 2,15$.

Фотобумаги с таким полезным интервалом экспозиций нет. Поэтому на снимке нельзя получить всю ширину тонов негатива. Лучшим будет снимок, напечатанный на глянцевой хлоробромосеребряной фотобумаге № 1.

Как уже указывалось, наибольшее значение в фотографическом изображении имеют детали в светах, поэтому выдержку при печати данного негатива должна быть такой, чтобы обеспечить проработку возможно большего числа деталей в светах за счет их уменьшения в тенях.

Если нежелательно делать расчеты, то подбирать фотобумагу к негативу можно по таблице, в которой даны самые общие указания.

Зависимость вида освещения при печати от средней оптической плотности негатива. Общеизвестно, что чем плотнее негатив, тем продолжительнее выдержка при печати и, наоборот, чем меньше его средняя плотность, тем она короче.

Однако с очень плотного и очень прозрачного негатива нельзя получить хорошие снимки, заменяя только продолжительность выдержки при постоянной освещенности негатива. Это происходит потому, что безразличны, сообщим ли светочувствительному слою фотобумаги один и те же экспозиции при малой выдержке и большой освещенности или при большой выдержке и соответственно малой освещенности.

В этом случае, чтобы получить хорошие снимки, надо соблюдать следующие правила.

1. Негативы прозрачные со слабо нанесенными деталями необходимо печатать при очень небольшой освещенности и соответственно продолжительной экспонировании.

Однако не следует уменьшать освещенность негатива более чем в 10 раз по сравнению с освещенностью, используемой при печати негатива нормальной плотности, так как в этом случае снимок выйдет малоэконтрастным.

2. Негативы плотные, у которых детали в светах и тенях не просветят, проявляются с трудом, надо печатать при большой освещенности с короткой выдержкой.

При этом освещенности негатива рекомендуется увеличивать до такой степени, чтобы выдержка составила несколько секунд, так как очень короткое экспонирование даст большую ошибку в отсчете времени, чем длительное.

ТРАНСФОРМИРОВАНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

М. РЕВКОВСКИЙ

Если сфотографировать вертикальный прямоугольник фотоаппаратом, установленным против его середины в наклонном положении, то изображение прямоугольника на негативе получится в виде трапеции (рис. 1). Пролонжированные боковые стороны трапеции пересекутся в точке C (точка схода), расположенной тем ближе к трапеции, чем больше был угол наклона аппарата. При съемке зданий и других архитектурных сооружений, в особенности высоких, имеющих параллельные вертикальные линии, изображения этих объектов получают суживающимися кверху или книзу в зависимости от того, на какой высоте находился фотоаппарат при съемке. Такой характер изображения иногда соответствует замыслу фотографа, но в большинстве случаев воспринимается как перспективное искажение и портит снимок.

Проекционная печать (увеличение) позволяет восстановить параллельность линий, получившихся на негативе сходящимися*. Для этого нужно наклонить экран (рамку с фотобумагой) по отношению к оси объектива увеличителя. Недостаток этого способа трансформирования заключается в том, что для получения удовлетворительной резкости по всему полю изображения приходится сильно диафрагмировать объектив увеличителя, а при значительном наклоне экрана достигнуть ее вообще не удается.

Для получения нормальной резкости по всему полю без диафрагмирования объектива нужно при наклонном положении экрана наклонить также негатив (рис. 2). Линия пересечения плоскостей негатива и экрана должна лежать в плоскости, проходящей через объектив и перпендикулярной его оси (то есть, линии пересечения плоскостей негатива и экрана с соответствующими главными плоскостями объектива должны быть параллельными и находиться на одинаковом расстоянии от оптической оси объектива; на рис. 2 главные плоскости совпадают). При этом, если лежащие на оптической оси точки негатива и экрана являются сопряженными, то и все остальные точки плоскости негатива будут сопряженными с плоскостью экрана. Кроме того, чтобы восстановить параллельность сходящихся линий, точка схода должна находиться в фокальной плоскости объектива. Таковы два необходимых условия правильного трансформирования изображений.

Однако эти условия еще не обеспечивают точного соответствия изображения сфотографированному объекту: по сравнению с последним отношение высоты изображения к его ширине может получиться увеличенным или уменьшенным. Величина искажений зависит в основном от соотношения фокусных расстояний объективов фотоаппарата и увеличителя (влияние этого фактора возрастает с увеличением наклона аппарата при фотодиафрагмировании), а также от линейного увеличения (практически только при малых увеличениях).

Предположим, что при фотодиафрагмировании угол наклона малоформатного фотоаппарата был равен 10° . Фокусное расстояние объектива увеличителя — около 52 мм, увеличение — не менее 4-кратное. Если для фотодиафрагмирования был использован объектив с фокусным расстоянием также около 52 мм, то при трансформировании получится практически правильное изображение. В случае фотодиафрагмирования длиннофокусным объективом (например с фокусным расстоянием 85 или 135 мм) получится незначительное искажение — высота уменьшится примерно на 1%. При съемке широкоугольными объективами (фокусные расстояния 35 и 28 мм) создаются менее благоприятные условия для трансформирования. В этом случае изображение удлиняется по высоте соответственно на 1,3

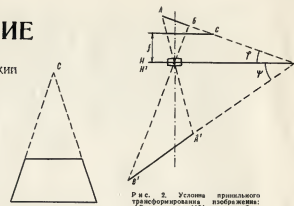


Рис. 2. Условия правильного трансформирования изображения: AB — негатив; $A'B'$ — экран; C — точка схода; H, H' — главные плоскости объектива; H'', H''' — главные плоскости объектива увеличителя; ψ — угол наклона негатива; ϕ — угол наклона экрана.

Рис. 1. Изображение вертикального прямоугольника при наклонном положении фотоаппарата. C — точка схода.

и 3,5%. Однако и такие искажения обычно мало заметны и вполне допустимы.

При перемещении негатива в его плоскости по направлению к точке схода относительная высота изображений увеличивается, при перемещении в противоположном направлении уменьшается. Это создает принципиальные возможности для устранения искажений, о которых говорилось выше.

Приспособление для наклона негатива усложняет конструкцию увеличителя и поэтому у увеличителей, используемых фотолюбителями, применяется редко. Но можно наклонить на такой же угол объектив. Очевидно, что в этом случае угол наклона экрана должен быть равен сумме углов наклона негатива и экрана при нормальном положении изображения. На рис. 3, 4 и 5 изображены примерная конструкция простого приспособления для наклона объектива увеличителя. Приспособление состоит из двух колец — верхнего (внутреннего) и нижнего (наружного), соединенных двумя винтами, которые служат осью поворота нижнего кольца и помогают закрепить его в нужном положении. Для надежного фиксирования угла наклона нижнего кольца оно должно опираться на вернем с достаточным трением (в случае необходимости следует поместить между кольцами тонкие прокладки, например из бумаги, через отверстия в которых пропустить аниты). Кольца нужно зачистить.

Верхнее кольцо винчивают в увеличитель, а в нижнее кольцо ввинчивают объектив. При этом расстояние между объективом и негативом увеличивается на рабочую высоту приспособления (в показанной конструкции на 15,5 мм). Поэтому, если устройство увеличителя не позволяет приблизить специально предназначенный для него объектив к негативу на расстояние, соответствующее максимальному увеличению, то использовать этот объектив нельзя. В этом случае в увеличитель для малоформатных негативов можно с успехом применить основной объектив от зеркального фотоаппарата «Зенит» или объектив с «утапленной» оправой («Индустар-22», «Индустар-50»). Последний нужно до отказа вдвинуть в оправу.

Расчеты показывают, что при данном линейном увеличении угол между плоскостями негатива и экрана при трансформировании с наклонным объективом можно считать равным тому же углу при трансформировании без наклона объектива (или негатива). Поэтому рекомендуется следующий порядок работы с описанным выше приспособлением.

При нормальном положении объектива (ось объектива перпендикулярна плоскости негатива) придать экрану (рамке с фотобумагой) такой наклон, чтобы была восстановлена параллельность вертикальных линий. Наклому на резкость приводит при полном открытии объектива примерно на седьмую изображения. Устанавливают ось поворота нижнего кольца в требуемое положение (при вертикальном кадре — параллельно его короткой стороне, при горизонтальном — параллельно длинной стороне). Для этого поворачивают на соответствующий угол фокусирующую оправу увеличителя

* Изображение, свободное от перспективных искажений, можно получить в процессе фотодиафрагмирования. С этой целью применяются устройства для наклона несветной части аппарата и для изменения положения объектива. Малоформатные аппараты и большинство среднеформатных таких устройств не имеют. На промежуточной установке фото- и киноаппаратуры «Фотоника 65» и Кельне (ФРГ) был вложен объектив «П.Куртгоф» (1:4,35 мм) для малоформатных зеркальных фотоаппаратов, который позволяет смещать объектив на 4–5 мм относительно оси аппарата. Известен также японский широкоугольный объектив «П.Н.Никора» (1:3,5) для малоформатной зеркальной камеры «Нитен-Ф», который может смещаться относительно оси камеры на 11 мм.

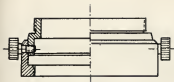


Рис. 3. Приспособление для трансформирования изображений в собранном виде.

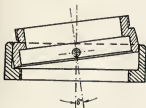


Рис. 4. Приспособление для трансформирования изображений при максимальном наклоне нижнего кольца.

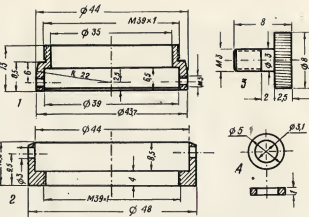


Рис. 5. Детали приспособления для трансформирования изображений: 1 — верхнее кольцо; 2 — нижнее кольцо; 3 — соединительный винт; 4 — шайба под головку винта.

в сторону ее выпячивания и восстанавливают нарушенную наводку на резкость выдвинутым объективом в оправе. Если увеличитель для наводки на резкость снабжен мехом (объектив не вращается), то задача решается проще. Винтовая приспособление до отказа, повертывая его в обратную сторону на требуемый угол (целесообразно заранее изготовить необходимые прокладники соответствующей толщины, которые помещают между верхним кольцом ярисоскопии и фланцем увеличителя).

Наклонившись, студент на такой угол, чтобы получалась равномерная резность по всему полю изображения, закрепляет его в этом положении. Если требуется, вносит окончательные поправки в калибровочные снимки и наводку на резность. Само собой разумеется, что перед засвечиванием фотобумаги можно уменьшить отверстие диафрагмы для компенсации неточности наводки и влияния прогиба пленки и для получения приемлемой выдержки.

Следует иметь в виду, что наклон объектива может привести к неравномерной освещенности изображения и потребо-

вать небольшого изменения установки источника света в увеличителе. Кроме того, при наклоне объектива немного смещается точка пересечения его оси с негативом, что равносильно сдвигу негатива в сторону точки схода. В большинстве случаев это явление не имеет практического значения.

При фотографировании снимков, сделанных главным образом широкоугольными объективами и при значительном наклоне фотоаппарата, иногда может получиться заметное нежелательное искажение соотношения высоты и ширины сфотографированного объекта (удлинение по высоте). Это искажение в некоторых случаях можно исправить узкимазным способом (смещение негатива) полностью или частично. Исправление возможно при использовании узкогомазного способа съемки, но не всегда, и если этому не препятствует расположение изображения в кадре, так как при смещении негатива часть кадра срежется.

При наклонном положении экрана сторону изображения, находящуюся ближе к объективу увеличителя, следует экспонировать несколько короче, чем противоположную.



„ПЕНТАКОН-ЭЛЕКТРА“

Фирма «Пентагон» выпустила новый фотоаппарат — полностью автоматизированный тубус-камеру на формат кадра 24х36 мм. Она снабжена объективом «Доммиплан» 2,8/45 народного предприятия «Заводы точного оптико-механического в Гертине». Выдержка устанавливается в пределах от 1 до 1/125 сек с помощью электронного устройства. Над объективом находится оптическое измерительное устройство, измеряющее при помощи аэроскопического сернисто-надежного фотосопроизведения интегральную яркость поля изображения. В верхней части помещаются входящие в измерительную систему пластины с пе-

натой схемой, тремя транзисторами, сопротивляемыми и конденсаторами. Источником питания служат две батареи ЕААТ типа К6, которые по необходимости могут быть заменены на аккумуляторы. Питание осуществляется с помощью пленки 18 или 21 ДНН. На передней стенке камеры имеются три символа для работы в автоматическом режиме, для однозоровой вспышки (1/30 сек) и для электронной вспышки (1/125 сек). В центре имеется надпись «импульсная вспышка» или на «подзарядную лампу» выдержка автоматически устанавливается на 1/125 или 1/30 сек. Опытный фотобютильщик может при этом с помощью диафрагмирования получить выдержку 1/125 сек. (получить необходимый кадр для получения определенного эффекта). Диафрагма устанавливается поворотом кольца, на котором нанесены четыре обозначения яркости: самая маленькая диафрагма соответствует яркости 1/125 сек. (получить кадр при «полном солнце»). При недостаточной яркости кадр увеличивается на необ-

ходимость применения штатива (так же, как и при длительных выдержках с диафрагмой 2,8). Практические испытания показали, что в автоматическом режиме отсчитываются точные выдержки от 1 сек.

Расстояние до объекта съемки можно установить как обычно по шкале метража от «0» до бесконечности или по самонаводящему (портрет, группа, ландшафт). Заградка пленки можно частично просто, благодаря использованию кассеты типа «Ранга». Для этого нужно открыть заднюю крышку намеря (при этом счетчик кадров автоматически устанавливается на нуль) и вложить кассету. Достаточно запереть крышку и перематать два кадра, после чего на счетнике появится цифра 12. Счетчик показывает число оставшихся кадров. Встретный стопор после использования всей пленки не дает срабатывать затвору.

Продвижение пленки производится от руки.

Вес намеры с нассетой и плепкой
всего 360 г.

КАК СНИЗИТЬ ЗЕРНИСТОСТЬ СНИМКА

В связи с широким распространением малоформатных камер, дающих негатива форматов 24 × 36 мм и меньше, приходится сталкиваться с явлением зернистости изображения, которое дает себя знать уже при увеличениях в 8–10 раз.

Впечатление зернистости не вызывается, как это часто ошибочно думают, отдельными зернами металлического серебра, бесчисленное множество которых находится в желатиновом слое и которые можно рассмотреть только под микроскопом. Размеры проявленных серебряных частиц лежат в пределах 0,7—1,5 микрона (микрон—0,001 мм). Причиной зернистости является то обстоятельство, что серебряные частицы часто образуют большие скопления в результате непосредственного или косвенного соприкосновения одного зерна с другим (выжущегося—потому, что частицы могут находиться в разных уровнях желатинового слоя и только кажется, что они соприкасаются). Такие скопления зерен образуются в слое при изготовлении пленки или в дальнейшем, в процессе ее обработки. Если бы эти группы зерен были равномерно распределены по всему светочувствительному слою, то ок повсюду казался бы одинаково прозрачным.

Рассматривая проявленные и отфигурившие негативы, мы обычно не замечаем на нем зерен. Только в позитивном процессе, когда негатив проецируется на экран увеличителя, возникает оптический эффект суммирования: изображение одной группы зерен налагается на изображение другой группы, зачастую находящейся в другом «этаже» желатинового слоя. На негативе такие неактивные группы зерен часто становятся различимыми при 5-кратном увеличении. Для практических целей нужна такая зернистость, которая не различалась бы глазом при изготовлении с малоформатного негатива отпечатка формата 20 × 30 см.

Зернистость не одинакова по всей площади изображения. Участки, имеющие низкую плотность (высокие света), а также те, на которых оптическая плотность очень велика, не могут иметь различимой глазом зернистости. Наиболее заметна она в средних плотностях, между 0,3 и 0,5 (в зависимости от самого светочувствительного слоя). Это значит, что зернистость особенно заметна в средних полутонах изображения и на ровных по плотности участках.

Для определения условий, позволяющих устранить или, по крайней мере, уменьшить заметную на снимках зер-

нистость, было проведено немало исследований. Большинство занимающихся фотографией думает, что мелкозернистость достигается только а негативном процессе путем применения специальных проявителей. Но степень зернистости зависит от многих факторов, действующих на всех этапах фотографического процесса, начиная со съемки и кончая увеличением.

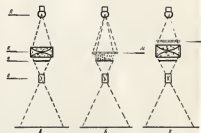
Весь фотографический процесс от начала до конца должен быть выполнен с таким расчетом, чтобы избежать чрезмерной зернистости. Совсем устранить зернистость нельзя, но можно постараться снизить ее до практически приемлемого уровня.

ПРОЦЕСС СЪЕМКИ

Негатив. Зернистая структура—неизбежная особенность всякого светочувствительного материала. Зернистость тем заметнее, чем выше светочувствительность негативного материала (известные авторы указывают такую зависимость: чувствительность прямо пропорциональна третьей степени диаметра зерна). Поэтому светочувствительность используемой пленки должна быть как можно более низкой (чтобы только можно было осуществить съемку). При выборе пленки играет роль и предельно большой размер увеличения.

Объектив. Объектив должен быть совершенно чистым. Помутнение, пыль или следы пальцев на линзе, рассеянный свет, приведут к получению вялого, серого негатива с ясно выраженной зернистостью. Очень важно, чтобы негатив был резким. Увеличение с недостаточного резкого негатива окажется более зернистым, чем при совершенно резком негативе. При нечеткой фокусировке увеличивается диаметр кружков рассеяния, что создает нерезкость контуров, около которых особенно заметно зерно. Недостаточная резкость даваемого объективом изображения может быть результатом загромождения линз, неточности кадрирования, попадания параллельного света а объектив (при съемке без блинда), сдвига аппарата а момент съемки, недостаточной короткой выдержки при съемке движущихся предметов.

Освещение. Как сказано выше, зернистость бывает особенно заметна на больших ровных участках позитива. Поэтому объекты с малым контрастом невыгодны с точки зрения получения мелкозернистых увеличений. К ним относятся, например, песчаная пустыня, снежный пейзаж, человеческое тело, лицо на портрете и так далее. Следует



Типы освещения в увеличителях: А — направленный свет, В — рассеянный свет, В — смешанный свет; Л — линза, К — конденсор, Н — негатив, О — объектив, М — матовое стекло.

(в разумных, конечно, пределах) применить как можно более контрастное освещение, выбирая наиболее выгодное время (при низком солнце) или соответствующую организацию искусственного освещения. Это гарантирует увеличение достаточного контраста на негативе при проявлении его до невысочайшего коэффициента контрастности.

Выбор кадра. Производя съемку, нужно стараться так компоновать изображение, чтобы потом можно было печатать весь негатив, а не выкадровывать из него отдельные фрагменты. Это обеспечивает не только снижение зернистости, но и даст более высокую общую резкость изображения.

Экспозиция. Определение экспозиции нужно производить возможно более точно (желательно применить фотозаксисметрический экспонометр). Поскольку зернистость возрастает по мере увеличения плотности негатива, передержка приводит к получению грубого зерна. Но и при недержке создается неблагоприятное положение, так как увеличивается количество участков со средней плотностью (где зерно особенно заметно). В качестве компромисса приходится использовать фотобумагу повышенной контрастности. Поэтому и следует экспонировать точно (если это не связано с какими-либо другими соображениями), выбирая по возможности короткую выдержку. Особенно важно получить хорошую проработку деталей в тенях.

Единообразие сюжетов и экспозиций. Специфика обработки малоформатных пленок приводит к тому, что все кадры, независимо от того, что они изображают и как они экспонированы, обрываются

в одинаковых условиях. Вследствие этого для получения наиболее оптимальных (в смысле получения мелкого зерна) результатов необходимо, чтобы снятие на пленку сюжеты по возможности мало отличались друг от друга по контрастности и экспозиции. Проявитель может выровнять некоторые расхождения в экспозициях, но нельзя получить хорошие результаты, если на пленке окажутся столь различные сюжеты, как, например, контрастный ночной снимок и отличающиеся малым контрастом изображения морского берега.

НЕГАТИВНЫЙ ПРОЦЕСС

Срок проявления. Экспонированный негативный материал может лежать без ущерба для своих качеств в течение гарантийного срока, то есть около 1—1,5 лет со дня выпуска, в условиях нормальной температуры (18—20°) и в небольшой влажности. Экспонированный негативный материал, лишенный фабричной упаковки, должен быть проявлен как можно скорее, так как длительное хранение, особенно в неблагоприятных условиях (повышенная влажность, воздействие химических веществ), может вызвать повышение аэриал и, в конечном счете, увеличение зернистости изображения.

Точность и чистота. Эти два требования должны соблюдаться фотографом на всех стадиях лабораторной работы, особенно при обработке малоформатных пленок. Неточность в составлении фотографических растворов, загрязненные кюветы и руки, несоблюдение рецептур могут привести к ухудшению действия раствора, увеличению зернистости и даже к снижению общего качества негатива.

Проявитель. Зернистость никогда не достигнет опасных размеров, если плен-

на проявлена медленноработающим проявителем, имеющим высокую концентрацию сульфита к низкую кислотность.

Степень проявления. Можно сказать, что зерно бывает тем грубее, чем сильнее проявлен негатив. Контраст негатива должен быть настолько низок, насколько позволяет диапазон яркости объекта и взятая для печати бумага. Обычно в рецепте проявителя указывается продолжительность проявления и температура раствора. Эти указания необходимо соблюдать.

Фиксирование и сушка. Попытка ускорить фиксирование путем применения слишком теплого или слишком концентрированного фиксажа, так же как и ускорение сушки с помощью повышенной температуры воздуха, вызывая увеличение контраста и в известной степени влияя на рост зерна. Поэтому фиксаж нужно составлять точно по рецепту, а сушить пленку — при комнатной температуре.

ПОЗИТИВНЫЙ ПРОЦЕСС

Степень увеличения. Как уже указывалось, чем больше степень увеличения, тем более заметным становится зерно. Поэтому выгоднее увеличивать весь кадр целиком, а не его отдельные части. Нужно, однако, учитывать то обстоятельство, что чем больше размер увеличенного отпечатка, тем с большего расстояния его рассматривают. Так, отпечаток размером 18×24 см рассматривают примерно с 25 см, а 50×60 см — с расстояния примерно в 1,5 м. Во втором случае, несмотря на большее увеличение, глаз не может различить зерна.

Тип увеличителя. Уменьшение зернистости при выполнении больших увеличений требует применения увеличителя с рассеянным светом (сц. рисунком). Однако некоторые увеличители

связаны только конденсором, дающим направленный свет, который сильно подчеркивает зернистость негатива. Для увеличения с малоформатных негативов предпочтительнее применять увеличитель со смешанным светом: в нем матовое стекло смягчает действие конденсора, что дает свет частично рассеянный, частично направленный.

Фотобумага. На глянцевых фотобумагах (да к тому же дополнительно отшлифованных) лучше анализируются детали изображения, в фисте с ними и скопления зерен, создавая повышенную зернистость. Подумайте бумагу и бумаги с разнообразной структурой поверхности позволяют снизить зернистость или сделать ее совсем незаметной. Такие сорта бумаг можно применять для больших увеличений.

Процесс. Одним из способов уменьшения зернистости является применение средств, рассеивающих свет при увеличении (сюда относятся сетки и различного рода диффузоры). Для сохранения резкости изображения негатив можно экспонировать половину общего времени с рассеивателем, а остальное время — без него. Так как диффузор поглощает некоторое количество света, общее время экспонирования должно быть немного увеличено. Рекомендуется работать с полным отверстием объектива, если, конечно, какие-либо иные соображения (увеличение резкости, диафрагмирование для удлинения выдержки) не препятствуют этому.

Среди перечисленных средств есть и такие, которые исключают друг друга. Очевидно, что если нельзя применять одновременно. Приходится идти на компромисс и выбирать те, которые служат основной цели — получению хороших снимков.

По материалу
журнала «Фотография» (Польша)

„КИЕВ-16У“



Поступил в продажу новый 16-мм киноаппарат «Киев-16У», рассчитанный на опытных кинолюбителей и профессионалов. Камера пригодна для микро- и макросъемки, съемки титров.

В камере применяется 16-мм киноплёнка с двухсторонней и односторонней перфорацией. Звездка производится боковыми на 30 м. Плёнка протягивается приставным пружинным приводом. Одно-го завода достаточно на 4,5 и пленки. Скорость съемки — 12, 16, 24, 32, 48, 62 кадра в секунду. Возможна и повальная съемка. При этом регулятор скорости устанавливается на 24 кадра в секунду, выдержка составляет 1/50 сек.

На камере есть ручка для обратной перемотки любого количества пленки. Конструкция аппарата позволяет слушать заводную пружину не разрывая его.

Пружинный привод съемный. Его можно заменить приводом для специальных съемок — центрифуги, синхронных. Допускается и ручная съемка с помощью ручки обратной перемотки.

Имеется счетчик метража и кадров. На аппарате установлена турель с тремя объективами, переключаемая на

резьбе. Кроме основного объектива «Вега-7» (1:2/20 мм, угол зрения 35°), на турели установлены объективы «Мир-11» (1:2/12,5 мм, угол зрения 54°) и «Тайр-41» (1:2/20 мм, угол зрения 15°). Можно применять и специально подогнанные объективы от «Зорного» и «Зенита». При подгонке объективов следует помнить, что рабочий отрезок камеры составляет 31±0,02 мм, посадочная резьба M32×0,5, а вес съемного объектива не должен превышать 350 г. Если применяются более тяжелые объективы, то надо сделать поддерживающее устройство.

Визуирует камеру через съемочный объектив. Имеется двоястрельная поправка. Обороток зеркальный, двукратный, с постоянным углом открытия в 160°.

В комплект входит пистолетная рукоятка и ремешок для ношения на плече во время съемки без футляра, а также фильтры ЖС-5, ЖС-17, ЖС-10 и нейтральный 4-й.

Камера с комплектными принадлежностями помещается в жесткий футляр. Ее вес до 3 кг, габариты — 255×135×100 мм.

О НУЖДАХ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ

В связи с разработкой пятилетнего плана производства кинофотоаппаратов и с целью выяснения качества обслуживания фотолюбителей институт «Гипрокинополиграф» опубликовал в № 11 журнала «Советское фото» за 1966 год анкету с вопросами к фотолюбителям: какой пленкой и фотобумагой они пользуются, сколько расходуют в год фотоматериалов, какие имеют претензии и пожелания по качеству фотоматериалов. Также печатается обзор поступивших писем. Надеемся, что Министерство химической промышленности СССР и Министерство бытового обслуживания населения РСФСР откажутся на эту статью и расскажут читателям «Советского фото» о принимаемых мерах по улучшению обслуживания фотолюбителей.

Фотолюбительство в нашей стране с каждым годом завоевывает все большую популярность. Статистические сведения о его развитии, к сожалению, отсутствуют. По косвенным данным (количеству произведенной фотоаппаратуры) фотолюбителей насчитывается около 10 миллионов человек. Их было бы значительно больше, но объем производства фотопленки и бумаги явно недостаточен, плохо организованы услуги по их обработке.

В настоящее время выпущается в несколько раз меньше пленки и фотобумаги в среднем на один аппарат в год, чем необходимо.

Фотолюбители испытывают такие трудности с обработкой цветных фотоматериалов, ввиду крайне незначительного количества фотолабораторий, принимающих такие заказы. Кроме того, стоимость обработки цветных материалов высока.

После опубликования анкеты редакции получила много писем. Наиболее активно откликнулись фотолюбители Москвы и Ленинграда, Северного Кавказа и Сибири.

Высказанные пожелания и замечания не дают полной картины запросов фотолюбителей, однако в известной степени характеризуют их нужды и требования.

Как показала анкета, любители используют в среднем по 46 лог. метров пленки в год или около 28 катушек. Фотобумагу в среднем по 20 кв. метров.

По ассортименту потребность распределяется следующим образом:

а) пленка: 47% требуют пленку «Фото-65», 20% — пленку «Фото-130» и 16% — пленку «Фото-32», 6% предпочитают импортную пленку, 11% снимают на разных пленках. По цветным пленкам: 56% потребляют отечественные пленки, 29% — импортные и 15% — обрабатываемые;

б) фотобумага. «Бромпортрет» — 34%, «Унибром» — 31%, «Фотобром» — 16% и «Новобром» — 11%. На разных бумагах снимают 8%. Наибольший спрос пользуется бумага формата 10х15, 9х12, 13х18, 18х24 сантиметра.

Половина читателей претензий к пленкам не имеет, другая половина указывает на следующие дефекты: крупнозернистая эмульсия, плохая хрупкая основа пленки, неудовлетворительная цветопередача и вуаль на цветных пленках.

Фотолюбители отметили недостаточную близость подложки фотобумаги, скручивание, коробление и ломкость подложки, наличие фрикционной вуали, склеивание листов в пачках; особенно плохое качество цветных бумаг — большая вуаль, отслаивание эмульсионного слоя, потеря свойств до истечения гарантийного срока, плохую упаковку.

Фотохимикаты, по мнению любителей, имеют низкое качество, загрязнены посторонними примесями, сползаются в лужи, плохо упакованы.

Были высказаны следующие пожелания:

а) выпускать пленку рулонами по 17 и 30–60 лог. м, на упаковке указывать время проявления;

б) выпускать цветную обрабатываемую бумагу; упаковывать бумагу преимущественно в пачки по 20 листов; улучшить качество упаковки;

в) выпускать химикаты в расфасовке по 10–20 г.

Подавляющее большинство людей обрабатывают фотоматериалы дома, считая этот процесс одним из элементов творчества. Услуги по обработке материалов, оказываемые мест-

ным лабораториям, считаются недостаточно квалифицированными, дорогими, а срок исполнения — слишком большим. Некоторые затруднения вызывает обработка цветных фотоматериалов из-за сравнительной сложности этого процесса.

Согласно постановлению Совета Министров СССР о развитии узкопленочной кинематографии до 1970 г. должна быть развернута сеть специализированных лабораторий по обработке кинофотоматериалов. Кроме того, Министерство химической промышленности СССР организует обработку любительских кинофотопленок на кинопленочных заводах. Разработана также инструкция по единым тарифам на обработку пленки и на пересылку ее по почте в лаборатории и обратно любителям. Все эти мероприятия должны улучшить организацию обслуживания любителей по обработке фотоматериалов.

Недостаточное количество производимых для любителей фотоматериалов вызвало в откликах на анкету поток жалоб. Фотолюбители вынуждены совершать поездки за фотоматериалами в другие города, закупать их в Москве, Ленинграде, Киеве или выписывать эти товары через родственников и знакомых.

В сельских местностях фототовары, как правило, не продаются, тогда как и там имеется достаточное количество фотолюбителей (из всех полученных писем около 1/4 принадлежит сельским любителям).

Вместе с тем при общем дефиците в фототоварах в ряде случаев фотоматериалы продаются по истечении гарантийного срока.

Это свидетельствует о совершенно недостаточном изучении порайонного спроса на фототовары организациями Министерства торговли СССР.

Любители предлагают организовать при магазинах фототоваров советы фотолюбителей, которые могли бы помочь дирекции магазинов в определении количества и ассортимента необходимых для данного района фототоваров.

В ряде случаев фотоматериалы продаются некомплектно: есть пленка, нет фотобумаги, есть цветная пленка, нет цветной бумаги или химикатов и т. д. Как правило, летом, то есть в наиболее благоприятное время для занятий фотографией, во многих магазинах не бывает ни пленки, ни бумаги, и любители запасают зимой эти товары, теряющие к лету свои качества.

Дефицит в пленке и фотобумаге привел к затруднениям в работе фотоаппаратов.

Отмечались также случаи несоответствия ассортимента пленок находящимся в пользования системам фотоаппаратов. Так, многие любители жалуются на отсутствие в продаже пленок для фотоаппаратов «Киев-Вега», «Нарцисс» и др.

Недостатки в удовлетворении потребностей фотолюбителей выявились в основном вследствие того, что в течение ряда лет развитию кино-фотографической промышленности уделялось мало внимания. Вновь созданное специализированное управление в системе Министерства химической промышленности СССР принимает меры по техническому перевооружению и увеличению мощности действующих предприятий, разрабатываются проекты нового строительства. Можно надеяться, что осуществление всех намеченных мероприятий позволит удовлетворить потребности фотолюбителей.

УСОВЕРШЕНСТВОВАННЫЙ ШТАТИВ

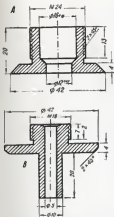


Рис. 1. Детали шпателя: А — фланец с резьбой и гнездом для клинющего вкладыша (дюралюминий); Б — шток (сталь); В — посадочный фланец для головки шпателя (дюралюминий); Г — клинковый вкладыш (органическое стекло); Д — зажимная гайка, не входящая в деталь А (дюралюминий)

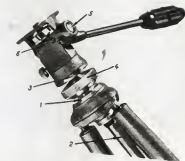
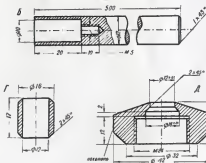


Рис. 2. Внешний вид головки штатива после переделки: 1 — деталь А; 2 — деталь Б; 3 — деталь В; 4 — деталь Д; 5 — горизонтальная ось головки штатива; 6 — фиксатор горизонтальной оси

Книфотостатки, выпускаемый промышленностью, не позволяет устанавливать аппаратуру на желаемой высоте, что вызывает большие неудобства в работе. Предлагаемое усовершенствование расширяет его возможности.

Передельная заключается в следующем. После разборки штатива диаметр центрального отверстия осковок-обоймы растачивают на токарном станке до 12 мм. Далее изготавливают деталь, показанные на рис. 1. Деталь А упреляют на расточенном осковок-обойме (соосно со шток — деталь Б) тремя винтами МЗ через 120°. Желательно, чтобы резьбы для этих винтов проходила в се-

[illegible]

ланни-обойме. После этого гайку *Д* за-
винчивают на детали *А*. Шток с укреп-
ленной головкой вставляют в переделан-
ное основание-обойму. Далее штатна
собирают.

Горизонтальная ось 5 головки штатива (рис. 2), как правило, имеет большой люфт, что сказывается на точности установок аппаратуры. Для ликвидации люфта сделан фиксатор оси (см. рис. 2).

Передельаккий таним образам штатни более удобек в работе. Для хранения и транспортировки его используют тот же чехол.

М. РУСЛАНОВ

В МИРЕ КНИГ

ПОРТУГАЛЬСКИЕ ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ АЛЬБОМЫ: ВЫХОДЯТ В ЛИССАБОНЕ ЕЖЕГОДНО В ТРИНАДЦАТЬ ДЕКАБРЯ.

В альбоме за 1966 года содержится около 800 страниц текста и большое количество иллюстраций. Наряду с интересными и хорошо подобранными статьями по самым различным вопросам фотографии (от ее истории до последних новинки фотографической техники) в альбоме можно найти и описание современных способов химико-фотографической обработки светочувствительных



материалов (в том числе и цветных) с необходимым минимумом рецептуры и ряд копировые составов по технике съема.

Отмечается «Альманах» статей «Кто и когда» в действительности изобразил фотопрофилю, в его технической часть — статей в разрешающей способности объектива и современных методов исследования фотопрофилю.

В книгу включены описания многих приборов, недавно появившихся на мировом рынке, сведения о выставке «Фотоника-88», проводившейся в Кельне.

Привлечено отметить обилие материалов о фотонноаппаратуре, выпускаемой промышленностью стран социализма.

Книга, составленная Л. Крафтом и Р. Штейнвером и выпущенная народным предпринимательским издательством, Дейлито (ГДР) — это учебник по фотографии. Материал расположен по классическим канонам и охватывает широкий круг вопросов. Рассказывается буквально обо всем, но так такое, что некоторые главы можно было бы исключить.

Авторы сознательно пошли по этому пути, считая, что учебник должен быть первой ступенью при подготовке специалистов в области фототехники.

Книга отличается обычным для этого издательства высоким уровнем полиграфического исполнения.



В учебника дан обзор фотоаппаратов, принадлежностей и фотоматериалов, выпускаемые фотографической промышленностью ГДР.

«Фотография от замысла до реализации» — небольшая по объему книга, интересно задуманная и выполненная, выпущенная издательством «Техническое знание» (Белград, Югославия) третьим изде-

Это своеобразное книго-размышление, в котором автор —

В. Мойсильвич — приглашает принять участие и читателей.

Но случайно зигмареф не находит слова Кэти-Брессона о том, что фотограф, трансформирующий в выполнении своего замысла, должен обладать чувствительностью, подобной чувствительности эмбриона его племени. Вещь материал подаен так, чтобы научить читателя фотографическому видению. Автор умело использует множество примеров в логичной последовательности.

Рецепты и практические указания сопровождают рассказ об искусстве фотографии. Но всегда они приведены только для того, чтобы показать, как техника должна служить искусству.



ПОЧТА ЮБИЛЕЙНОГО ГОДА

Тысячи писем, полученных редакцией к юбилейному году, — это множество вопросов, пожеланий, замечаний... У писем со штемпелем 1967 года есть одна особенность — давность, злободневность поставок тех или иных вопросов считается, не правило, с приподнятым настроением, высокой требовательностью.

Читательские письма были нашими советчиками и друзьями. Редакция постоянно чувствовала заинтересованность читателей в улучшении журнала, расширении и обогащении его тематики, повышении действительности материалов.

Говоря об идейно-художественной направленности журнала, читатели подчеркивали, какую важную агитационную роль сыграли юбилейные материалы, помещаемые под рубрикой «Летопись Великого 50-летия», выражали удовлетворение по поводу того, что журнал с помощью фотокурьентистики и фотоскупова стал полнее освещать события внутренней и международной жизни. Многие читатели и в их числе Н. Александров из Чебоксар приветствовали публикацию снимков, рассказывающих о борьбе нашей партии за победу Великого Октября. По мнению В. Овечкина (Донецкая обл.), статьи и фотографии о войне в годах и годах мирного строительства имеют большое воспитательное значение. В письме В. Яхукина из Алма-Аты есть следующие строки: «Выражаю благодарность за опубликованные фотографии на тему «Моя Москва». Имеем в виду 50-летия Советской власти дышим Москвой, ее красотой и величием являются ярким свидетельством достижений нашего народа».

В журнале и в дальнейшем будут публиковаться фотографии на историко-революционные и современные темы, являющиеся образцами фотокурьентистики и фотоскупова. Для многих снимки, напечатанные в журнале, составляют, по выражению москвича В. Севостьянова, своеобразный домашний фотомюзей.

Успех отечественной фотографии, многочисленные победы советских фотокурьентистов и любителей на международных выставках и конкурсах, рост числа фотобюджетов — все это выдвигает на повестку дня новые требования, которые все с большей настойчивостью ставят перед фотографической общественностью.

Подготовка фоторепортеров, организация фотомузеев — эти и другие важные вопросы, подкасающиеся нашим читателям, обсуждались на страницах журнала.

В юбилейном году редакция познакомила читателей с фотоскуповым социальным опытом стран. Не случайно большое количество откликов вышло именно на долю этих материалов. Читатели Е. Мирозас (Литовская ССР), В. Балаш (Новосибирск) и другие предлагают продолжить эту традицию. В будущем году редакция предполагает шире знакомить читателей с творчеством мастеров фотоскупова зарубежных стран, публиковать больше материалов о международных фотоматейках, конкурсах, дискуссиях и т. д.

Кстати о дискуссиях... Как локализовано обсуждение статьи С. Морозова «Против устарелого лондония художественности», читатели активно откликнулись на предложение ре-

дакция высказывать свое мнение о затронутых проблемах. По мнению Р. Иваскина (Ногинск) и других, дискуссии необходимы для дальнейшего развития теории фотоскупова.

Начекается и в новом году на страницах журнала продолжить творческие дискуссии. Редакция ждет, что читатели подкажут нам, какие темы их особенно интересуют.

Активно откликнулись читатели на анкеты редакции о разработке новых аппаратов, принадлежностей и фотоматериалов. В. Павлов из Ленинграда считает, что такие опросы принесут большую пользу. Они помогут выяснить и учесть мнение потребителей о продукции фотопромышленности. Главное, что волнует многих, — об этом хорошо сказал Ленинградец В. Пичугов, — чтобы добрые пожелания не остались на бумаге, чтобы они нашли отражение в планах предприятий, выпускающих фотопараметры и принадлежности.

Почта юбилейного года требует от работников промышленности, торговли, ремонтных мастерских, лабораторий, словом, от всех, кто имеет отношение и обслуживанию фотоскупов и фотобюджетов, активно включиться в обсуждение вопросов, направленных на расширение ассортимента, улучшение качества ремонта аппаратов и принадлежностей.

Считая работу с письмами важным звеном своей деятельности, редакция стремилась повышать результативность публикуемых материалов, добиваясь принятия мер.

Систематически оказывались творческая и методическая помощь фотобюджетам на страницах журнала. Как свидетельствуют письма, советы и рекомендации, помещаемые в журнале, приносят конкретную пользу. Об этом нам сообщают П. Соловьев (Воронежская обл.), К. Голышев (Московская обл.), Е. Геланович (Туркменская ССР).

Некоторые читатели считают, что журнал должен уделять еще больше внимания вопросам техники, подробные знакомить с устройством аппаратов, с техникой съемки и печати. Таково мнение Г. Виттера (Резекне, Латвийская ССР), Б. Алева (Воронеж) и других. А наш многолетний подписчик А. А. Шушаров (Железнодорожный) предлагает вести систематический курс фотографии, чтобы можно было постепенно, от номера к номеру, повышать свои знания. Эти пожелания вызваны прежде всего отсутствием специализированных учебных заведений по фотографии.

Редакция будет и в дальнейшем делать все возможное, чтобы помочь фотобюджетам в самостоятельном овладении техникой и искусством фотографии. Письма читателей подсказывают, как лучше сочетать материалы теоретического и информационного характера с учебными статьями и практическими советами. Пользуясь популярностью раздела «Наглядно о технике съемки», «Наша энциклопедия», «Поговорим о ваших снимках» займут достойное место на страницах журнала.

Поиск новых тем, форм их подачи будут продолжены в новом году, и мы надеемся, что ваше участие в журнале, дорогие читатели, окажет нам еще большую помощь.

До новых встреч в 1968 году! Ждем ваших писем!

Редакция

ПО СЛЕДАМ НАШИХ ВЫСТУПЛЕНИЙ

На страницах нашего журнала постоянно обсуждаются вопросы расширения ассортимента и улучшения качества аппаратов и принадлежностей.

Критические замечания и предложения читателей изучались, на предложениях и в торговых организациях. Каковы же результаты их рассмотрения?

Обзор писем фотобюджетов «Снова о качестве» (№ 7) обсуждался в Роскульторте. Заместитель начальника Роскульторта В. Широков сообщил редакции, что в обзоре была поднятая важная тема — о качестве фотопараметров, выпускаемых нашей промышленностью, и удовлетворении спроса покупателей.

Роскультортом приняты меры по улучшению качества товаров. Проверка качества производится непосредственно на предприятиях или базис.

Фотопараметры изготавливаются на предприятиях различных министерств и являются, как правило, дополнительной, а не основной продукцией предприятий. Это создает неблагоприятные условия для увеличения их производства и расширения ассортимента. В связи с этим Роскульторт поддерживает предложение о создании специализированного объединения для выпуска фотопараметров.

Редакция получила сообщения о мерах, принятых по письмам читателей.

Главный инженер Ленинградского завода фотопринадлежностей П. Ковалев сообщил, что предложения М. Ревновского и К. Рыкова о выпуске увеличителей для широкой пленки обсуждались на техническом совете. Завод начал разработку увеличителя для кадра 6 X 6 см.

Замечания Ю. Соколова о низком качестве трубчатого штатива рассматривались на производственном совещании Харьковского завода широкоформатной аппаратуры. Приняты меры, устраняющие недостатки штатива.

Много нареканий вызывает отсутствие в продаже ламп для проекторов. Об этом писал З. Дерилен. С завода нам сообщили, что производство киноламп будет постоянно увеличиваться. В 1968 г. их будет выпущено в 3 раз больше, чем в 1966 г.

В ПРИРОДНЫХ УСЛОВИЯХ

Валери Мольт — один из ведущих фотографов ФРГ. Начиная заниматься фотографией в 1964 году, он уже вскоре стал членом ДИАП в ДФНАП. Успешно и 200 фотонаблюдений во многих странах мира, его работы напечатаны во многих журналах и фотонаблюдениях. Будучи ризносторонним фотолудом, Валери Мольт часто выступает и в качестве спортивного фоторепрезентанта.

Одно из его увлечений — фотографирование птиц в природных условиях. Несколько тихих снимков, присланных нам, мы публикуем сегодня вместе с рекомендациями автора.

При съемке птиц Мольт использует камеру с минимальным количеством дополнительных принадлежностей. Объектив с фокусным расстоянием порядка 135 мм идеален. Удобно работать однократной зерновой камерой с промежуточными кольцами и компендиумом. Более длиннофокусные объективы применяются главным образом при съемке крупных птиц (орла, пист и т. д.).

Самый главный — это расстояние 1—1,5 м и зависимость от построения кадра и размера птицы. Миссия изображения лежит примерно между 1:10 и 1:5 (для фокусного расстояния 135 мм). Это требует увеличения экспозиции и 1,2—1,4 раз. При таком миссии глубина резкости составляет при диффрагме 8 от 60 до 10 мм (также при $F = 135$ мм). Поскольку условия освещения и лесу неадекватны, поможет наложение аспирин. Ее основное достоинство — постоянная яркость света. При диффрагме 16 расстояние от объекта съемки до лампы равно примерно 1 м. При пленке 18° ДИИ выдвигает число будет составлять 32.

Лучше применить две лампы — одна будет давать основной свет, другая (немного сбоку и сверху) — боковой или эффектный. Основная лампа ставится на расстоянии 1 м, «эффективная» — на 0,8 м.

Разумеется, при хороших условиях освещения можно работать и без вспышек. Если использовать мелкозернистую пленку 23 ДИИ при выдержке 1/250 сек достаточно диффрагмы 8. При 1/125 сек еще можно снимать движущийся предмет.

По сравнению со вспышками дневной свет дает более естественное освещение, зато изображение получается менее резким из-за более длительной выдержки.

Наблюдение за птицей можно из укрытия через бинокль. Срабатывание затвора осуществляется при помощи пневматического или электропневматического спуска с расстояния примерно 20 м.

Линорезки. «Л-Ан-М2» с зернистой приставкой и промежуточными кольцами. «Гектор», 125 мм. Пленка «Плюс-Х-пан». Диффрагмы 16; две лампы-вспышки.

Зарянка. Условия съемки те же.

Сойка. «Л-Ан-М2» с зернистой приставкой; «Гектор», 125 мм; пленка «Плюс-Х-пан»; диффрагмы 16; две лампы-вспышки.



Вспышка-теньюшка. «Хиссельблад-500 С»; «Зоннир» 250 мм с промежуточными кольцами. Пленка «Плюс-Х-пан»; диффрагма 1/125 сек. Диффрагма 11.

Зеленая пеночка. «Л-Ан-М2» с зернистой приставкой и мехом. «Гектор», 135 мм, диффрагма 16; две лампы-вспышки.





НОВЫЙ ФОТОЖУРНАЛ

«Студио» — новый фотографический журнал, первый номер которого недавно выпущен народным предпринимателем «Фильмфабрик Вольфен». Журнал рассчитан на профессионалов, но многие из напечатанных в нем статей интересны и полезны и для фотолюбителей. Помимо ряда чисто практических советов по работе с фотоматериалами «ОРФО», читатель найдет здесь теоретические статьи «общеобразовательного» характера, например, о графических характеристиках фотографического изображения.

Круг вопросов, освещаемых журналом, очень широк, а отличные иллюстрации, среди которых много цветных, не только украшают его, но и значительно облегчают восприятие материала.

„ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ФОТОИСКУССТВО“

ПРЕМИИ ПРЕДПРИЯТИЯ
«ПЕНТАКОН ДРЕЗДЕН»

На международном конкурсе «За социалистическое фотоискусство» народным предпринимателем «Пентакон Дрезден» (ГДР) дополнительно учреждено 15 премий. В их числе один фотоаппарат «Практика мата», четыре аппарата «Практика нова», пять камер «Пентик II» с десятью кассетами, пять камер «Пентакон электра» с десятью кассетами. Эти премии получают авторы, снимки которых будут наиболее соответствовать девизу конкурса.

СОДЕРЖАНИЕ

К лолной лобде коммунизма!	1
Страницы истории	2
Л. Волков-Ленин: Визит в Ленинград	
Открытие выставки «38 лет Октябрьской революции»	4
Гр. Оганов. О революции, о времени, о народе	6
Творчество мастеров социалистических стран	14
М. Абрамович. Пути развития журналистской фотографии (14).	
С. Ристич. Творческое сотрудничество (16). В. Мойсисович. Языком, понятным всем (19).	
Выставка работ фотомастеров ГДР	24
Обсуждаем статью С. Морозова	25
Г. Петров. О традициях и новаторстве. Н. Танав. Плюсы и минусы	
Снимки Микрослава Тулеа (Чехословакия)	26
Наш звонкий самонабор	27
А. Хлебников. Учебная съемка натюрмортов.	
«Интерпресс-фото 86» путешествует по стране	29
«Чайная» получает признание	30
Юным фотолюбителям	32
Техника фотографии	34
В. Яштолд-Говорно. Особенности позитивного процесса (34). М. Резновский. Трансформирование изображения (38). «Пентакон-электра» (39).	
По страницам иностранных журналов	40
«Киев-163»	41
О мурдах фотолюбителей	42
М. Русанов. Усовершенствованный штатив	43
В мире книг	43
Почта юбилейного года	44
По следам наших выступлений	44
В природных условиях	45
Г. Митальман. На заводе широкоформатной аппаратуры	46
«Советское фото» в 1967 году	46

Рукописи и снимки не возвращаются



НА ОБЛОЖКЕ:

- 1-я стр. Салют Октябрью, Фото Александра Малина
2-я стр. Москва. 7 ноября 1967 г. Фото Евгения Халдева
3-я стр. Тончайшие секунды. Фото Александра Савакова (Тбилиси)
4-я стр. Лесной фронт, Фото Виталия Барановского (Минск)

Главный редактор М. И. БУГАЕВА

Редакционные коллеги: И. Н. Агонов, Н. И. Драчунский, Л. П. Дино, Г. А. Истомин, И. И. Кириллов, А. Г. Комовский, Ю. Г. Пригожин, А. А. Усачев, Г. М. Чудakov (ответственный секретарь)

Художественный редактор Т. Д. Березинская
Оформление О. А. Кушова
Адрес редакции: Москва, центр М. Лубяны, 9
Цвета 48 экз.
Телефоны: отдел искусства фотографии — М 4-07-47, отдел техники — 5 3-86-24, отдел фотолюбителей — М 4-82-14, зав. редакцией, для справок — 5 3-20-46, отдел рекламы — М 4-53-44.

А 03299 Подл. и печат. 13 XI-47 г. Зек. 2127. Форм. 62 x 92/16. 7,25 л. л. 10,53 уч.-изд. л. Т. 220 800

Московская типография № 3 Главодеграфический институт по велению приказа Совета Министров СССР
Москва, проспект Марса, 105



СОВЕТСКОЕ ФОТО

№ 12 • ДЕНАБРЬ • 1967

70869

